OMBRE ROSSE

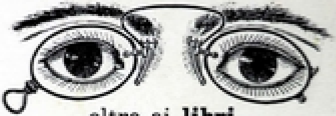
RIVISTA DI CINEMA N. 1 MAGGIO 1967

1

Biblioteca Gino Bianco

HELLAS

LIBRERIA INTERNAZIONALE   ANGLO-AMERICAN BOOKSHOP   6, VIA BERTOLA - TEL. [illegible]
TORINO



oltre ai **libri**
(un'infinità), un sacco di **cose**
che non trovi altrove.
E poi tante riviste, anche queste...
...beh, vedere per credere!

Libreria aderente al CNVA

colori

READES POLOSER

▪

tutta una nuova serie
di
gamme e di toni

Biblioteca Gino Bianco

OMBRE ROSSE

RIVISTA TRIMESTRALE DI CINEMA / numero 1; maggio 1967 / direttore resp. G. Tinazzi; comitato di redazione: Sandro Annoni, Piero Arlorio, Paolo Bertetto, Goffredo Fofi, Massimo Negarville, Giorgio Tinazzi, Gianfranco Torri, Gianni Volpi; corrispondente da Roma: Bruno Gambarotta, via G. Romano 5/7; corrispondente da Parigi: Michel Ciment, 56 rue de La Rochefoucauld; segretario di redazione e grafico: Gianfranco Torri; redazione: presso Torri, via Vela 35, Torino; stampa: Fratelli Scaravaglio e C., Torino; Autorizzazione del Tribunale di Torino n. 1870 del 27/4/1967; 1 numero L. 300; abbonamento a 4 numeri L. 1000 da versare sul cc n. 2/44787 intestato a G. Torri

SOMMARIO

I 400 COLPI	2
« WAY DOWN EAST » (il cinema nel 1966) di G. Fofi	3
MADE IN USA E MADE IN FRANCE di M. Ciment	17
IL CONFORMISTA CHARLES SPENCER CHAPLIN di G. Rondolino	22
NASTRI, GIORNALISTI, PUBBLICO di P. Gobetti	25
DA NENNI A MAO di G. Fofi	27
SOCIOLOGIA DE « L'ESTATE » di G. Tinazzi	29
LA GUERRA E' FINITA: LA PAZIENZA E L'IRONIA (intervista ad Alain Resnais) di R. Benayoun, M. Ciment, J. L. Pays	32
I BUONI FUCILI (I professionisti) di G. Volpi	47
RIPOSINO IN PACE (Il buono, il brutto, il cattivo) di M. Negarville	51
IL GORILLA SAGGIO (Morgan pazzo da legare) di P. Bertetto	53
LA VITA AL CASTELLO (L'armata sul sofà) di G. Volpi	56
ANATOMIA DELLA VIOLENZA O VIOLENZA DELL'ANATOMIA? (Se sei vivo spara) di M. Negarville	59
STATION BLUES (Questa ragazza è di tutti) di G. Fofi	60
IL SESSO DEGLI ANGELI (Persona) di G. Volpi	61
BROOKLIN/AUSCHWITZ (Panwbroker, l'uomo del banco di pegni) di B. Gambarotta	63

Biblioteca Gino Bianco

I 400 COLPI

	FOFI	TINAZZI	VOLPI	BALDELLI	ARLORIO	BERTETTO	GOBETTI	TORRI	ANNONI	NEGARVILLE	RONDOLINO	PESTELLI (*)
I PROFESSIONISTI (R. Brooks)	★★	★★	★★	★★	★★	★	★★	★★	★★	★★★	★★	●
MORGAN MATTO DA LEGARE (K. Reisz)	★		★★	★★	●	★★	★★	★★	★★	★		★
L'ARMATA SUL SOFA' (J. P. Rappeneau)	★		★	★	★		★	★		★	★	★
NON PER SOLDI MA PER DENARO (B. Wilder)	★★		★		★	●	★★	★	●			★★
LA BIBBIA (J. Huston)	★	●	★		★					●	★	★★
LA TRUFFA CHE PIACEVA A SCOTLAND YARD (J. Smight)	●		★			●		★	★	★★		●
L'UOMO DEL BANCO DI PEGNI (S. Lumet)	●●	★			●							★★
LA CONTESSA DI HONG KONG (C. Chaplin)	★	★	●	●			●	●			●	★
FARENHEIT 451 (F. Truffaut)	●	★	●	★	●		★	●●	●●	●	★★	★★
QUILLER MEMORANDUM (M. Anderson)	●	●				★	★	●	●			★
CHI HA PAURA DI VIRGINIA WOOLF? (M. Nichols)	●●	★	●	●●	●●		●●				★★	★★
SE SEI VIVO SPARA (G. Questi)	●●		●●		●●			●●	★★	★★		●
L'ESTATE (P. Spinola)	●	★	●	●	●●	●	★	●●		●●	★	★
PERSONA (I. Bergman)	●		●●	●	●●		●	●●	●●		★★	★★
UN UOMO, UNA DONNA (C. Lelouch)	●●	●	●	●	●●		●	●	★★	●●	●	★
IL BUONO, IL BRUTTO, IL CATTIVO (S. Leone)	●●		●●	★	●●	★	●●	●●	●	●●		●●

●● orribile ● inutile ★ discreto ★★ interessante ★★★ eccellente

(*) invitato / « La Stampa »

Biblioteca Gino Bianco

"WAY DOWN EAST,,

Ma è poi esistito, nel 1966, il cinema italiano? Si potrebbe pacificamente rispondere di no. Un'estate, scarsa anche se di San Martino, non solo non fa primavera, ma può, se questo è il meglio, indicare con evidenza barometrica quanto sia basso il grado cui si è potuti giungere. Si dirà, certamente, che i « grandi » erano assenti, intenti alla preparazione di futuri capolavori, ed è quindi colpa del caso se si è prodotto un anno così scarso.

Si può replicare: primo, non siamo poi tanto certi che le nuove fatiche dei maggiori possano riservare qualche sorpresa (con l'eccezione di Antonioni, uomo in perpetuo movimento, e la cui penultima opera, di crisi e di ricerca, era pur se irrisolta, densa di nuovi stimoli ancora confusi e mescolati al vecchio); secondo, « niente può esprimersi, di nuovo e di felice, in un canto già cantato » (Crevel) e, se mancano i nomi nuovi, è già questo un segno di morte.
D'altronde l'assenza dei grandi è stata relativa, ed abbiamo pur visto un episodio viscontiano ne « Le Streghe »: di oscena banalità. Un successo dell'anno con Germi: il cui « Signori e signore », capolavoro di oltranza nella volgarità non è indegno né dei film nordisti di questo pessimo regista (chi l'ha paragonato a Delannoy? ma Delannoy, almeno, non ha idee...), nè delle sue brillanti esaltazioni passate dello sbirrume. Un episodio di riposo (e, tutto sommato, grazioso) di Pasolini: « La terra vista dalla luna », che ci riconferma nella convinzione che « La Ricotta » sia poi la cosa migliore di Pasolini e che in quella mescolanza, allora felicissima, qui un po' meno, di esuberanza barocca, indignazione, allegoria, saggismo, comicità affettuosa, incarnazione in brevi e succose trovate di temi gravi e purtroppo discutibili, è la strada migliore di un regista che pur non cessiamo di discutere e osteggiare quando con se-

Biblioteca Gino Bianco

riosa ambizione tratta con approssimazioni dovute ad incoerenza i problemi più gravi. Quando cioè affronta con libertà improduttiva argomenti su cui si è forzatamente portati, appunto, a chiedere più coerenza e decisione.

Dimenticavamo, naturalmente, « La battaglia d'Algeri », ma perché questo film ci è sembrato così legato ad un ventennio finito col 1965 — e sul quale « I pugni in tasca » ha apposto, senza piangere il morto, una lapide robustissima — da farlo considerare più sotto l'aspetto del costume (le ragioni del successo) che sotto quello artistico. Le iniezioni con le quali vi si è tentato (da parte del buon Solinas) di rinvigorire una visione rugosa della storia, sono magari simpatiche, ma fanno pensare in definitiva ai belletti con cui Sputhern e Isherwood trattavano il caro ma tanto estinto Tony Richardson. D'altra parte — con impressionante concordanza — sia il sottoscritto (in altra sede) che alcuni redattori di questa rivista (v. « Centrofilm » n. 38), hanno detto del film ciò che se ne deve pensare. Sottolineeremo infine, e così il quadro sarà completo, il fatto che gli schermi italiani sono stati poverissimi di buoni film stranieri: sono arrivati i dolciastri « Amori di una bionda » cèca; qualche consueto film americano; una « Passeggera » che in realtà ha circolato ben poco sul terreno nazionale. Ma non i migliori film cèchi, ungheresi, tedeschi, eccetera. Insomma non si è visto nulla: l'incoltura spocchiosa del pubblico e della critica italiana non sopporta ancora le ricerche più ardite e violente (e a questo proposito concordo, almeno per il 90 per cento, con quanto ha scritto Saverio Esposito su un recente numero di « Giovane Critica ») chiudendosi nei casi migliori in un adornismo rinunciatario e piagnone, e nei peggiori prendendo sul serio i più deteriori prodotti consolatori — da quelli falsamente problematici (o meglio: che prendono problemi reali castrandoli e inaffiandoli di conversioni, fino a renderli accettabili all'uomo-massa-medio-piccolo-borghese) come « L'uomo del banco dei pegni », a quelli che idealizzano con abile sfruttamento delle « forme nuove » di certo cinema storielle d'amore Delly '66 come « Un uomo, una donna ». La farsetta dei Nastri d'argento ha coronato quest'ultimo film: il '66 resterà per gli italiani l'anno felice di « Signori e signore » e « Un uomo, una donna »...

2 **Il filone, per i primi anni '60 vivace, della commedia di costume, si è logorato fino alle farsacce più pesanti e imbecilli.** Ma ci sono anche i western all'italiano, è vero, e gli 007 nostrani: miserrime cose, odiosi i primi più dei secondi, perché si tenta di nobilitarli con dichiarazioni programmatiche di cui non si sa se ammirare di più la sfrontatezza himmleriana o la fedeltà ai canoni della « via italiana ». I Lizzani, i Vancini (caso assai clinico in quanto reduce da poco dal pianto indecoroso sulla fine di ideali resistenziali, già molto annacquati, e sui malanni della civiltà di consumo — accusando partito e capitale di averlo fregato, senza che mai gli sfiorasse la capa l'idea ideuzza che in questi casi una

Biblioteca Gino Bianco

buona autocritica sarebbe la prima e la meno disonesta delle operazioni, anche se ovviamente è più facile sentirsi traditi che traditori), ed altri detriti della generazione neorealista.

I Questi, i Brass ed altri che dimostrano la loro vuotezza e la loro profonda mancanza di un discorso convinto da tentare, scialbi pseudo-autori quali sono, pronti ad ogni copertura ideologica per mascherare la loro mancanza di scrupoli; tutti costoro hanno invaso il già squallido terreno dei « westernes » ciociar-andalusi, già mal ridotto dalle ultime sciocchezze di Leone, Tessari, e minori, inserendovi, tra un massacro e l'altro, una chirurgia e l'altra, divagazioni « progressiste-democratiche » o esercitazioni di bello stile, molto più ributtanti che non le scene d'orrore (benché queste siano a loro volta ancor più vigliacche che quelle d'uno Jacopetti).

Come diceva un grande, che di azione e violenza se ne intende, Raoul Walsh: « Una violenza eccessiva nuoce ad un film » e « per rappresentare un episodio intenso e drammatico non è necessario far saltare le cervella del vicino ». Ma i nostri Kit Carson tosco-romagnoli ne sanno di più dei Walsh, Ford, Brooks, Boetticher, Mann, hanno formazione « ideologica » e « raffinata » cultura, e sanno quel che si fanno: lasciamoli cuocere nel loro brodo di scarti. Non si è citato Damiani, autore di un western meno violento e presuntuoso, ma che resta ad esemplificazione della verità di alcune realtà baldanzosamente ignorate: l'imitazione resta imitazione sempre, e la mancanza di radici in quella precisa cultura che ha prodotto il western impedisce di creare opere valide. E approfitto dell'osservazione per far pubblica ammenda, avendo osato, agli inizi della voga, scrivere che forse dal western senza radici potesse nascere un genere avventuroso nuovo e diverso: era un'idea illusoria, che non teneva conto della incapacità oggettiva dei registi italiani di andare **oltre**, verso qualcosa d'altro, se non nell'abuso di effettacci.

3 Sintomatico, il film di De Seta UN UOMO A META' ha tentato di portare più a fondo una certa opera di scavo e ripensamento che, tra un ventennio finito ed uno agli inizi, alcuni pochi hanno tentato. Ma sintorpatico anche come fallimento: non tanto (o non solo) perché limitato ad un tema schiettamente individuale quanto perché il nuovo, da una nevrosi che è più generale, vasta, collettiva e generazionale, tenta di ricavarlo da una psicoanalisi dell'inconscio suo, riallacciandosi, « bon gré mal gré », a moduli narrativi che sono più che vecchi preistorici: quelli — tanto per intenderci — della « prima avanguardia » francese dei L'Herbier e dei Delluc, e vale a dire del peggio.

Con tutto il rispetto che l'impresa di De Seta, così sincera ed inutile, dubitiamo, anche su un piano di risoluzione personale, merita —

Biblioteca Gino Bianco

perché portata fino in fondo, senza mezzi termini, con convinzione assoluta — non ci pare che la psicoanalisi possa offrire (anche quando lo psicoanalista sia ben scelto, il che non è forse il caso per lo junghiano di De Seta) vie **nuove** sul serio. Può essere, certo, un elemento di aggiunta, uno dei molti, per una nuova ricerca: non il solo; sia perché Freud, benché non digerito dalla nostra cultura, era nuovo cinquant'anni fa, ai tempi di Svevo; sia perché ad una crisi collettiva non basta una risposta personale, e la psicoanalisi va inserita dunque in un contesto più ampio e più critico. Oltre tutto, manca a De Seta il distacco necessario per convincere: troppo paziente, troppo poco analista, ci mostra quel che ha capito lui della crisi, non quel che ne pensi il curante, e dando uno svolgimento razionale alla sua storia non è né artista, né analista, ma ad un giusto mezzo di comprensione assai mediocre. La sua strada non serve, oggi, a nessuno; tacerlo e divagare, servirebbe ancor meno a lui che, probabilmente, può avere ancora molto da dire.

4 **Nel '67 vedremo LA CINA E' VICINA, il film di debutto di Agosti prodotto dall'Enzo Doria dei PUGNI IN TASCA,** pare il passaggio al lungometraggio di Mingozzi e della Cavani, e senz'altro — grazie alla legge sui premi di qualità — qualche produttore filone darà con poca spesa a qualche altro giovane (meno pazzo o di più, speriamo, che non Scavolini o gli avanguardisti romani, tutti intenti a rifare New York alla città del Vaticano) la possibilità di debuttare. Forse ci si avvia a risalire la china, ma per strade ben diverse da quelle già provate. Augurarselo non è mai male, tanto più che più in basso di così era difficile arrivare e che il tentativo di insoffiar vita negli agonizzanti, tenerli desti artificialmente, è penoso più che per gli astanti per il malato stesso.

5 **Altrove, senza affatto il bisogno di idealizzare un « altrove » evasivo e ottimistico, qualcosa si muove, nascono opere diverse,** si svelano piste che si dimostrano molto spesso illusorie e senza un'effettiva novità quando ricamano con tecnica nuova su cose adusate e quindi rapidamente deperiscono. Il cinema cèco alla Forman, che si appresta a dirigere non a caso un « Arrivano gli americani » che manderà certo in sollazzo i coesistenziali di tutto il mondo e principalmente i burocrati della « Svizzera comunista ». Il cinema di Québec (cioè del Canada francese) dove una rivoluzione troppo chiacchierona si ferma a livello di affastellamento intellettuale di imitazioni europee, con qualche rara eccezione, e scivola spesso nel qualunquismo alla Lefèbvre, gemello dei Moullet e Cournot francesi. Il movimento degli arrabbiati inglesi spompatosi nel successo e ridottosi, al meglio, a divagazioni snob di un certo humour e di troppa blanda revisione. Una generazione di cineasti cubani rivelatasi, con oscillazioni di qualche peso, incapace a sostenere il suo compito — enorme — e sterilizzatasi statalmente con uno sguardo

Biblioteca Gino Bianco

D. Bogard e V. Miles in « Il servo » di Losey

troppo rivolto a Parigi e troppo poco ad inventare qualcosa di autonomo. Il cinema giapponese, salvo Teshigahara e forse Imamura, finito nei loschi trionfi dell'acchiappagonzi Shindo; eccetera.

Semi-asfissiata una scuola nuova su cui si ponevano grandi speranze quella brasiliana, bloccata dalla reazione, ma che non accenna a darsi del tutto per vinta e che può, mutate le condizioni generali, riesplodere con nuova furia. Morta da quarant'anni nel compromesso, nell'accademia o nei buoni sentimenti la cinematografia del già primo paese socialista del mondo, in cui resta ben poco da sperare e che al massimo potrà giungere ad imitazioni del peggior cinema cèco. Fiaccatasi la Polonia in supercolossi, con l'eccezione — una delle massime, più irritanti, ma stimolanti, **vive** e significative di oggi, pur nel narcisismo e nello sbandamento — delle opere di Jerzy Skolimowski. Ondeggiante la Spagna tra censure e autocensure, con un cinema che dà un'idea abbastanza esatta delle difficoltà e delle possibilità cosi come delle esitazioni e incongruenze di una generazione intellettuale che non si è trovata.

Ma anno per anno un giovane cinema da questa o quella nazione s'impone, e da altre sarà magari un'opera o due a staccarsi e a lasciare indovinare qualcosa di nuovo e di serio, ma tuttavia vi è movimento, reazione alla crisi o alle crisi. Vi è insofferenza e ricerca, baluginanti

Biblioteca Gino Bianco

spesso tra secche nebbiose di confusioni: ma solo chi cerca può trovare, e chi presto si adagia ed accontenta è bene resti indietro a compiacere i tranquilli, e sia rifiutato dagli altri.

Uno o due film jugoslavi, un canadese (inglese), qualche svedese ribelle — spesso senza vera contrapposizione, ma è già qualcosa — al monopolio delle angosce bergmaniane, un giovane yankee molto poco yankee del Greenwich, e così via: il raccolto non è del tutto negativo. E due scuole almeno che hanno consolidato nel '66 un'affermazione di serietà e rigore; con le inevitabili differenze: il giovane cinema tedesco e il giovane cinema ungherese.

Le affermazioni di Kluge e Schöndorff (la prima molto più importante) e l'ostinato interesse che nei pochi continua a ridestare l'ottimo Straub, sono buon segno di come il meglio della cultura tedesca di questi anni stia anche travasandosi dalla letteratura — talvolta accomodatasi nel successo facile e talaltra alle prese con problemi che non sa sostenere — al cinema.

A Budapest, non a caso i film migliori ruotano direttamente o meno attorno ad un tema centrale, che è quello del '56. E' qui la differenza dalla Cecoslovacchia? Si ha insomma l'impressione che il punto di massima crisi dell'evoluzione politica del paese abbia segnato sia gli anziani (ed un film come « Venti ore », precisa radiografia del comunismo nelle campagne e di come si è potuti arrivare al '56, nonostante un finale kadariano in cui il meglio della vecchia guardia è salvato per portare avanti i destini socialisti del paese) sia i vecchi alla Fabri (e per certi aspetti Revesz), che riescono ad essere pregnanti e attuali in quanto aperti ad un discorso politico che li coinvolge e non può non coinvolgerli, sia i giovani. Jancso con « I senza speranza », film ammirevole e ingiustamente sottovalutato da una critica in fregola di « nuovo » e incapace di vedere sotto la contenuta e razionale geometria di una regia albertiana l'esplosività di una lezione mai così tragicamente espressa di quale possa essere, attraverso l'ignominia dell'azione di fiaccamento quotidiano il destino di una rivoluzione perduta e dei suoi eroi. Szabò, con « L'età delle illusioni », « romanzo » di una generazione (classe '37) che tarda a riprendersi dal disorientamento di una scelta grave e totale quale ha dovuto fare a vent'anni, e legata con un filo rosso, per quanto meno visibile, con la nostra stessa di militanti « occidentali ». Lo stesso Gaal, con opere apparentemente più isolate, e per molti aspetti più ardite almeno formalmente, il cui disagio può ricordare assai più che quello dei modelli narrativi occidentali quello più segreto di certo Wajda e di Skolimowski.

Dai film ungheresi, dunque, si ricava il senso di una lezione che essi forse non hanno appreso perché costretti e cui qualcuno sarebbe magari portato a rinunciare: che i problemi del singolo, là più che altrove,

Biblioteca Gino Bianco

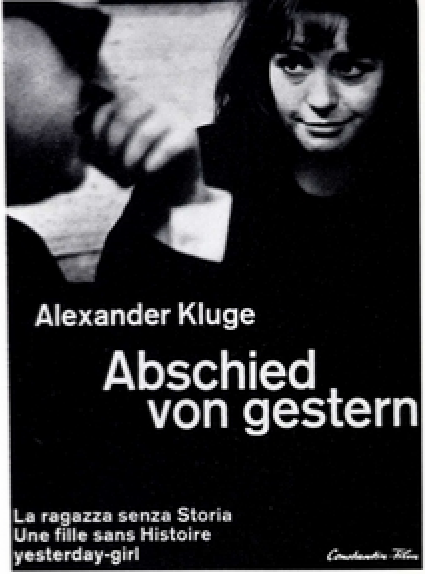
non possono essere risolti che attraverso una difficile ripresa del collettivo: ciò che è assente non solo nel cinema dell'Europa occidentale, salvo che nelle italiche « civili » dichiarazioni di centro sinistra (superfluo far nomi) e che difetta al neo-romanticismo o all'impressionismo di altri e importanti autori che ci sono, pure, assai cari.

In qualche modo, i cèchi, hanno dovuto anch'essi far fronte a tutto questo, ma per via più indiretta, perdendo via via in un pessimismo naturalistico (Schorm), in un emmerismo solo più amarognolo e spontaneo (Forman), in un prezioso snervato (Kachyna), gli stimoli più acuti. Critica o rifiuto del passato, reazione al presente, ma sempre meno approfonditi sul passato e meno prospettici sul futuro.

« Il coraggio quotidiano » di Schorm, film capofila, risulta in definitiva importante nella prima direzione, di critica e rifiuto del passato: lo si compari, visto che ne è al centro un personaggio di operaio impegnato, a « Sabato sera, domenica mattina », e si vedranno giusticate con drammaticità angosciante, certe osservazioni del Céline di « Mea culpa », perfino nella loro conclusione negativa e d'un pessimismo crogiolato nella sua impotenza cosmica: « E ancora, qui, non siamo ancora "oppressi"! Si può respingere tutto il malefizio del Destino a carico dei bevitori di sangue! al cancro "Sfruttatore"! Ma quando non si ha più il diritto di distruggere? E che non si può neanche ringhiare? La vita diventa insopportabile!... ». E veramente il film dà quest'impressione, fisica addirittura, di una generazione che lo stalinismo ha consumato e che, ancora fuori da una nuova spinta di lotta, ancora disorientata e confusa, batte la testa contro i muri, dalla disperazione. Stimoli nuovi, i cèchi continuano così ad offrirne più con le opere possentemente metaforiche e fantastiche di Nemec (Kafka e il surrealismo: due grandi tradizioni dell'avanguardia cèca degli anni '20 e '30 sembrano qui presenti più che in qualsiasi altro autore) e in quelle, più sottili e la cui crudeltà è smorzata e centellinata in apparenti divagazioni, della Chytilova. E non è un caso se Nemec, Chytilova e con essi Schorm sono gli autori che hanno suscitati più perplessità nella critica « nuova » francese e nei suoi epigoni italiani, così impreparata (o così revisionista) da essere sorda di natura (o da esserlo diventata per scelta) ed hanno destato le ire dei burocrati del « nuovo » corso nel loro paese, che le hanno tenute (e alcune tengono tuttora) in quarantena.

Oggi, quantomeno, nel cinema europeo il momento di crisi dell'est e dell'ovest ruota attorno a temi e problemi fondamentali. Non riesce probabilmente ad uscirne con proposte che non siano dimostrazioni di crisi proprio perché non ne esce la situazione, perché non vi sono vie in cui credere né spinte politiche trascinanti: ed è dimostrazione di crisi nei migliori, cui cuoce una rabbiosa scontentezza, è vano rinfioccamento di cose appassite e da buttare in registi più anziani (come vari italiani) che non sanno superarle e rifiutano di accettare fino in fondo una di-

Biblioteca Gino Bianco



chiarazione di sconfitta. In altri, è graziosa pseudo-rivolta senza plasma, o arzigogolo estetizzante su temi di consumo che, magari, potevano anche avere all'origine una qualche serietà.

Resta il fatto che ad esprimere il disagio del momento sia molto di più il cinema che qualsiasi altra arte. E non è questa l'ultima delle ragioni che provoca il nostro interessamento per questo strumento artistico così vivo e puntuale, di fronte al più affannoso logorio della letteratura moderna.

6 **Si dovrà, a questo punto, accennare al giovane cinema americano. Esiste? Esiste, fragile e contorto, ma esiste.** La stessa Hollywood, sparsi i migliori per il mondo, deve rivolgersi a nomi nuovi: provenienti dalla televisione in massima parte e qualcuno dalla gavetta degli studios, sempre più inefficace dopo l'abbandono per la pensione dei « grandi vecchi » da cui imparare il mestiere, noiosi di stupidi e gratuitamente

Biblioteca Gino Bianco

caracollanti rinnovamenti formali e solo formali gli uni, fedeli al lavoro d'équipe tra tecnici provati e progredenti a piccoli passi gli altri. Ma delle dozzine di Nelson, Hill, Hiller, Gist ecc., pochi lasciano sperare per il momento.

Smight, ad esempio, dopo un ottimo « Detective Story », dirige cose insignificanti pur se di mestiere e deve attendere di nuovo di poter lavorare con un soggetto, uno sceneggiatore, un produttore e dei tecnici che lo inquadrino e aiutino, per dare qualcosa di valido. Ma l'importante è che anche Hollywood non sia morta. Morto lo « star system », per molti lati utile a registi senza molte idee ma che « nel sistema » quadravano a meraviglia e da soli si son persi (i Ray, Mann, Sturges, Aldrich ecc.), si procede alla giornata, ma che molti giovani abbiano la loro « chance » lascia — entro limiti ben precisi — sperare, chissà, in qualcosa di buono. Per il resto, Hollywood resterà almeno Jerry Lewis se non si imborghesirà e imbellirà nelle commediole « boulevard » rinunciando alla sua nevrosi così fantasmagorica e traumatizzante, come ha fatto con « Tre sul divano ».

E a New York, nonostante gli ultimi lodati titoli e nomi dell'avanguardia ci siano per ora sconosciuti, abbiamo pur avuto, tra un'orgia e l'altra di immagini in movimento (basta questo, spesso, a farli autoqualificare come avanguardia) debutti come quello di Peter Emanuel Goldman, le cui « Eco del silenzio », su onde discrete ma lunghissime, non hanno smesso di vibrare nello spettatore pesarese, indizi di un qualcosa di nuovo e di meglio che il Village può produrre dopo la diaspora degli idioti, simpatici spesso e più di rado magnifici, di « Filmculture ». Ma, in America, di fronte alle audacie assai relative dei beat newyorkesi, ai deliri psichedelici e alle sterili furie mistiche ginsberghiane, non esiste ancora — a nostra conoscenza — un cinema « new left » o « black power », ed è proprio su questo terreno che ci piacerebbe vedere invece alla prova i giovani « ribelli con causa », così come sta infine avvenendo con discontinua solidità e freschezza nel teatro grazie a « McBird » o a « Viet Rock ».

7 **Attivo, ma non ci ha troppo impressionato, Chaplin; attivi anche Hawks e il decano Ford** con un film non indegno della sua gloria (« Missione in Manciuria »), silenziosi e in ritiro altri come Walsh o Lang, dei quali difficilmente vedremo ancora qualcosa, nomi prestigiosi delle storie del cinema (rivisitate e corrette delle deplorevoli congerie di falsi valori ammassatevi dagli affastellatori contenuti o dagli schedatori senza narici) — dei quali i più giovani continuano sovente a stupirsi per la vitalità e contemporaneità fisica ed artistica.

E' però la generazione molto più tarda, formatasi negli anni trenta, a darci lezioni di sana maturità e di resistenza saggia senza essere rinun-

Biblioteca Gino Bianco

ciataria. I Buñuel, i Losey, hanno preparato opere di grandi promesse, con incorrotta aggressività; Brooks ci ha offerto una lezione di morale politica e di probità registica non indifferente coi suoi « Professionisti »; Welles ci ha cantato senza autocompiacenze il suo approccio con la vecchiaia. Non era lui a dire, « off voice », nel finale del più shakespeariano dei suoi film (« La signora di Shanghai ») che quel che più importa è d'invecchiare bene? « La maturità è tutto », diceva l'Inglese, e « Falstaff » ce lo conferma con elevato, ma robusto e corposo, distacco. E' la maturità di questi registi a lasciare il segno, assai più di quella evanescente nelle angosce di Satana che scaturisce dai Dreyer e Bresson o Bergman, non meno problematica, ma per altre strade e tematiche che ci toccano assai meno visto che, con Buñuel, continuiamo, grazie a Dio, a rimanere atei.

8 **Godard merita, a giusto riconoscimento della sua eccezionalità e, non foss'altro, della sua voga, un discorso a parte.** In lui ravvisiamo sempre di più un'inquietudine orgogliosa e prolifica, abbastanza esemplare via via che, da un film all'altro, si rivela meglio oltre alle abituali e più o meno brillanti divagazioni ossessive: una personalità si fa avanti dietro la determinata non-personalità, una scelta dietro il rifiuto delle scelte. In questo si può perfino accettarlo con una certa simpatia, ma è evidente che non di questo s'ha da discutere, e neanche sulla osservazione che Godard è tanto più « autore » quanto più egli si rivela, con meno coperture e più direttamente, attraverso questo o quel « morceau » di opera, questo o quel tocco di misoginia, di tristezza fino alla cupezza, di partecipato pessimismo coi suoi giovani suicidi. Può aiutarci a definirlo invece quella specie di divisione esistente ormai nella sua opera tra tre « tipi » di film.

Meno interessante, al nostro fine, quello rappresentato da operine come « Bande à part », « divertissement » con qualche pretesa, ritagli d'avventura confusa, di azione con qualche ironia. Abbiamo così i suoi film (o episodi di film o brani di film o abbozzi di film che effettivamente hanno contribuito senza teorizzazioni preventive o parallele alla distruzione delle regole tradizionali semplicemente ignorandole e andando oltre e talvolta riuscendovi) che « mettono in scena » fenomeni: la vita colta nella sua immediata attualità, la corsa dietro all'evento, al dato sociologico inedito, al precisamente datato nell'« hic et nunc » della Parigi-mondo del momento in cui il film è girato.

Una pretesa di far storia raggruppando, a differenza del protagonista di « Peeping Tom » o di quello di « Muriel » il particolare che si ritiene significativo e inserendolo in quadri-collages, groviglio di citazioni, dalla letteratura e dalle arti, dal cinema, **dalla vita,** la cui oggettività viene però oggettivamente sfasata dallo sguardo dell'autore che vi si confronta.

Biblioteca Gino Bianco

M. Piccoli, B. Bardot e J.-L. Godard durante la lavorazione de « Il disprezzo »

E il collage di citazioni non si compone in una struttura coerente, non esprime una scelta, ma appunto una non-scelta, un disorientamento di fronte alla realtà, che confessa la propria impossibilità a definirla e afferrarla.

E sfugge a Godard il senso primo, la sua organizzazione logica, ed egli si aggira impotente, privo di una « sua » visione, sperduto e pigro o sommerso da troppe idee, dati, fatti, pensieri contrastanti tra i quali non solo non vede un legame ed una verità, ma si convince e cerca di convincerci che effettivamente essi non vi esistano. Si vedano le sue dichiarazioni, patetiche nei momenti sinceri e di non-gioco, nel « Journal » tenuto ogni tanto sui « Cahiers » (« che ci posso fare se non sono romantico e italiano come Bertolucci, lucido e tedesco come Lang, ecc. ecc. ») dove con più coscienza dei suoi esaltatori riconosce la sua confusione e crisi nella mancanza di una individualità umana e culturale.

Ma altrove, in altri film — ed è ovvio che i tre ordini distinti da noi grossolanamente s'intersechino con prevalenza di questo o quello in tutti i suoi film e in particolare negli ultimi — si lancia in grandi « sistemi », in « spiegazioni globali » sui grandi temi: la guerra, la società industriale, la politica, l'amore, il mondo: e sono i « Carabinieri » e gli « Alphaville » e i « Made in USA » che rappresentano la parte più deteriore della sua opera, proprio perché in essi i compiacimenti irraziona-

Biblioteca Gino Bianco

listici esplodono, e i limiti di confusione-approssimazione non sono sostenuti dalla motivazione dell'ammasso di fenomeni registrati senza individuarne suture e impalcature (nei quali, di conseguenza, ragione e non-ragione possono anche coesistere, così come in ogni sguardo bruto e nudo sulla realtà ambiente vista con qualche recettività). I « legami » compresi in questi casi da Godard sono quelli fumosi e generici del luogo comune sistematizzato, degno delle divagazioni di « Planète » e degno come tale di sollecitare metafisici di comodo ed adorniani di scarto.

Godard finisce per rivelarsi come un esempio tipico e insostituibile del disorientamento dell'intellettuale piccolo-borghese europeo degli anni sessanta, che non riesce più a vedere l'ordine di una realtà organizzata dai tecnocrati del capitale con precisa logica, che si vuole sotterranea per l'uomo-massa. Si rivela come un intellettuale e tutto sommato provinciale e marginale, poiché non solo non riesce a vedere di là dal proprio naso, ma anche si compiace di mistiche generalizzazioni delle proprie impotenze e incomprensioni: tipico ancora di una classe che ha perso da qualche tempo una qualsiasi egemonia politica nei paesi più avanzati (non ancora in Italia, naturalmente) e che, scavalcata, non sa più riappropriarsi di una realtà o di una sua fetta di realtà. La critica di Godard a questa società diviene così inutile e sconfitta, e il suo autore ci ricorda il malinconico coltello di Lichtenberg, « senza lama e cui manca il manico ».

9 **E' ora di tornare ad un cinema che sappia rendersi conto delle nuove realtà e non arretri di fronte all'enormità della fatica richiesta dalla loro comprensione.** E' ora di riconoscere che può essere davvero nuovo solo un cinema che sappia osare di riconquistare la realtà per vie altre da quelle battute, senza trascurare quelle del fantastico, o dell'assurdo, se necessario, quelle che la violentino o la aggrediscano e non se ne lascino sommergere.

Il « cinema-verità » è fallito ed il « cinema-fenomeno » ha esaurito la sua necessità: il « cinema-confessione », la divagazione solitaria o la dichiarazione di sconcerto né ci sono estranee né ci tediano, ed anzi in esse riconosciamo gran parte delle opere più valide e vive di questi anni. Ma non ci bastano. Più ci appassiona chi tenta di spiegare attivamente la realtà perché, dopo, sia possibile piegarla a nuove vie. Vediamo in Losey, in certo Welles, in rari vecchi autori, in certo Buñuel, in opere isolate degli Straub, Kluge, Rocha, Bellocchio, Szabo, Nemec ecc. gli stimoli più vivi a questo arduo e pur vecchio discorso. Fuori dai « credo » dottrinari, questi autori ci hanno aiutato e aiutano ad interpretare il nostro mondo, assolvendo dunque un compito non indifferente e già maturo. E se siamo ancora ad un discorso negativo, si tratta con i mi-

Biblioteca Gino Bianco

gliori già di un negativo che sfida l'intervento successivo alla chiarificazione.

Il cinema si ripropone come l'arte di oggi proprio quando meno si accontenta dell'apparente e più ricerca le realtà più profonde e decisive, i piani e le logiche prime. Il sistema del capitale, cioè della nostra realtà fondamentale, « è strutturato in modo tale da mettere in rilievo alcune caratteristiche celandone altre che sono alla radice delle prime e che, sole, servono a spiegarlo. Le prime costituiscono l' "apparenza" del sistema: sono caratteristiche oggettive, reali, ma al tempo stesso conducono a un'interpretazione del sistema che si fonda solo su di esse e non tiene conto di altre più fondamentali caratteristiche, che costituiscono l'**essenza** del sistema e sono quindi indispensabili in una sua **definizione** » (V. Rieser, in « Sulle apparenze del capitale nell'analisi di Marx »).

Questo compito è il più difficile (e dovrebbero saperlo i ridicoli brechtiani franco-italiani che vogliono rifar Brecht, o metterlo in scena o spiegarlo o superarlo, senza mai aver né digerito o neanche sfogliato il « Capitale »), ma se non lo si assolve, più oltre della denuncia democratica, della confusione accettata, della confessione dolorante d'impotenza, non è possibile andare, in momenti che ci si ostina a definire — in Europa — « non-rivoluzionari ».

10 **A volo di sputnik, abbiamo sorvolato il globo** con una di quelle carrellate che Christian Metz definisce azzardosamente impossibili (una inquadratura che inizi a New York e si concluda a Parigi) e dalla cui « irrealizzabilità » deriva elaboratissime costruzioni di un'ipotecante grammatica del cinema. Ritorniamo al punto di partenza.

Le nostre rapide divagazioni suscitate dalla necessità di « parlar d'altro » visto che ben poco in Italia si è fatto o visto nel '66, ci riportano alle prospettive di un cinema « nuovo » anche tra noi.

La considerazione di fondo dovrebbe essere in questo caso soprattutto politica: nel momento in cui si aprono ai giovani che intendano debuttare nel cinema prospettive « governative » non indifferenti (potenziate probabilmente in un prossimo futuro) benché ancora agli inizi, il disorientamento è anche qui massimo. Crisi della cultura italiana più viva, crisi del movimento operaio ufficiale, socialdemocratizzazione. Che fare? Il dilemma non è diverso da quello dei gruppi minoritari di sinistra, ma certo nel campo del cinema (cioè tra i giovani interessati ad esso come mezzo di espressione artistica, registi o aspirante registi, giovani critici, ecc.) il discorso è più arretrato e confuso. Anche il cinema partecipa di un processo generale contradditorio e difficile, ma — come è più o meno sempre accaduto in Italia, forse con le sole eccezioni di « Os-

Biblioteca Gino Bianco

sessione », del « Grido » e l'« Avventura » e dei « Pugni in tasca », ma certo comunque con più tempismo e coraggio che nella letteratura — standone a rimorchio, mai osando sopravanzare la situazione immediata, mai lanciandosi a raccogliere gli stimoli più nuovi offerti dal cambiamento per vederne e valorizzarne gli indirizzi più validamente contestativi.

Il discorso corre parallelo a quello che è possibile fare per i gruppi minoritari di sinistra. E' questo il momento di osare e di andare avanti. Da soli, senza protezioni e sostegni e ripari ideologici e nomi cui appigliarsi, tentando con ostinazione, osando senza freni e rifiutando le imitazioni di ricerche meno rigorose. La lezione prima, in ogni campo, dovrebbe essere così la seguente, di una semplicità che spaventa: « Perché dovrebbero i giovani cercarsi delle guide che appendono castelli dorati per farsi pubblicità? Farebbero meglio a cercare amici, a unirsi con loro, e ad avanzare insieme verso là dove sembri possibile sopravvivere. Perchè chiedere agli altri che vi indichino vecchie piste, ormai invase dai rovi? » (Lu Hsun). Questo vale, come è ovvio, anche per « Ombre rosse ».

Goffredo Fofi

Quaderni Piacentini

Sommario del n. 30 / marzo 1967

Edoarda Masi
Note sulla rivoluzione culturale cinese

Dan Gevrgakas
Lettera dall'America

Vittorio Rieser
Classe operaia
e sviluppo capitalistico europeo

Gabriele Arcangeli
Frana di Agrigento: sotterrata la sinistra

Luigi Bobbio
Le lotte nell'Università:
l'esempio di Torino

Iaime Montaner
Aspetti politici
del movimento studentesco spagnolo

Poesie di
Fernando Bandini, Giovanni Dettori, Giovanni Giudici, Giancarlo Maiorino

Goffredo Fofi
Sette film

Claudio Meldolesi
Teatro e giornale

Ester Fano
Appunti sulla fantascienza sovietica

Due interventi sul saggio di Timpanaro:
Paolo Cristofolini e **Francesco Ciafaloni**

Il franco tiratore.
Segnalazioni dalle riviste

Bimestrale diretto da Piergiorgio Bellocchio, Grazia Cherchi e Goffredo Fofi. Redazione e amministrazione: Piacenza, via Poggiali 41. Abbonamento a 6 fascicoli: L. 2000 da versare sul c.c. 25/19384.

Biblioteca Gino Bianco

MADE IN USA E MADE IN FRANCE

Un film semplice e, tuttavia, di grande ricchezza ottiene a Parigi un successo meritato: LE DEUXIEME SOUFFLE (TUTTE LE ORE FERISCONO, L'ULTIMA UCCIDE) di Jean-Pierre Melville — il cui titolo sembra una risposta ironica a FINO ALL'ULTIMO RESPIRO (A BOUT DE SOUFFLE) di Jean-Luc Godard, con il quale l'autore, un tempo suo amico, si trova ora in rapporti molto tesi. Il fatto è che Melville crede in primo luogo al cinema americano e soprattutto al film nero. E' un amante dell'opera ben fatta, delle parti secondarie scelte con precisione, dell'ambiente ricreato grazie ad una fotografia contrastata e fedele.

Le sue migliori riuscite sono sempre state figurazioni di accattoni (« Bob le Flambeur », « Le Doulos » — in Italia: « Lo Spione »), dove i temi della lealtà e del tradimento sono lumeggiati in maniera ambigua. Melville rifiuta il manicheismo, delinea prima di tutto l'amicizia che unisce un gruppo di uomini, poi la degradazione che i tempi e gli avvenimenti non possono non provocare. Curiosamente, le sue due raffigurazioni dell'America, da lui tanto amate (« Deux Hommes à Manhattan », « L'Ainé des Ferchaux »), colpiscono per il loro irrealismo. Per contro, il « milieu » francese da lui evocato, anche se nasce da una mitologia, sembra incredibilmente vero. Ciò è dovuto al fatto che qui l'ambientazione non è che un pretesto per descrivere una fauna dove malizia e onore conducono un duello all'ultimo sangue. Ed è appunto questo che in Melville suscita interesse e dà un rilievo all'opera. La « politica di autore » ha ridato al regista una posizione determinante, ma non bisogna dimenticare, nel caso specifico, l'importanza del contributo di José Giovanni, l'autore del romanzo, che contribuì anche alla riuscita di qualche film poliziesco francese. Senz'essere Hammet o Chandler, ha creato un universo di assassini braccati che si può discu-

Biblioteca Gino Bianco

L. Ventura in « Tutte le ore feriscono, l'ultima uccide » di J. P. Melville

tere ma che indubbiamente esiste, come lo si vede ne « Il buco » (« Le Trou ») di Jacques Becker (1960), « Classe tous risques » di Claude Sautet (1960), « Rififi a Tokyo » e « Sinfonia per un massacro » di Jacques Deray (1963).

Attraverso l'evasione di un bandito dopo dieci anni di carcere e il colpo grosso tentato da quello, Melville confronta nostalgicamente un certo mondo in via di sparizione con quello dei suoi contemporanei. Il suo film è un omaggio al « thriller », a Huston, a Hawks e a Walsh. E' anche un manifesto ed è considerato tale da coloro che già lo rifiutano in nome di un modernismo a tutti i costi. Come già aveva fatto quest'anno Rappeneau con « L'armata sul sofà » (« La Vie de Château »). Melville difende un ritorno al classicismo, al cinema narrativo che non esclude né la personalità né le ricerche formali. I loro film, è il loro sogno, dovrebbero poter portare il marchio « made in USA ».

E' senza dubbio per scherno che Jean-Luc Godard ha intitolato il suo ultimo film: « Made in USA ». Anche qui si tratta di una storia di violenza e di assassinii, ma che l'autore vuole caricare del maggior numero possibile di significati. Per evocare la nostra epoca incerta e travagliata, Godard adotta uno stile caotico, spezzato, che vuol essere un corrispettivo estetico del mondo rappresentato. Anna Karina va alla ricerca, nel 1968

Biblioteca Gino Bianco

a Atlantic City, degli uccisori dell'uomo che amava: un « leader » politico di estrema sinistra di cui si sentono, registrati su nastro magnetico, vecchi discorsi per l'unità dei lavoratori. Eco degli affari Ben Barka e Kennedy, il film è inoltre l'evocazione insistente di un'America travagliata dai complotti, minata dalla C.I.A. e volta alla guerra (allusioni a McNamara e Nixon). « Made in USA » è proprio il film di Godard che più si allontana dall'estetica cinematografica americana. E' un'opera che vuole riassumere trent'anni di pittura moderna: dagli stridii di « Guernica » sino alle più recenti ricerche della « Pop Art », con, naturalmente, i collages (qui dei comics, delle affiches di cinema) che hanno ricevuto — si sa — la consacrazione da parte di un Aragon abbagliato.

« Made in USA » non mancherà di provocare le salve d'onore abituali, riservate a Godard due o tre volte l'anno. I riferimenti, più evidenti che mai, alla pittura moderna basteranno a guadagnargli gli « esperti » preoccupati di non restare indietro. Le allusioni molto precise e le strizzatine d'occhio alla sinistra dovrebbero far cadere, una volta di più, le riserve, del tutto normali, che un uomo di sinistra dovrebbe opporre ai film di Godard... Pertanto « Made in USA » porta avanti « Alphaville » (Figaro-Pravda) e « Masculin-Féminin » (i figli di Marx e della Coca-Cola). Destra e sinistra sono concetti superati, ci si viene a dire in conclusione, bisogna trovare una nuova equazione. Così questo film sbocca in un'ambiguità radicale che finisce per coincidere con gli slogans abituali del gaullismo.

I vuoti dei film di Godard hanno sempre trovato esegeti pronti a riempirli. « Made in USA », che va ancor oltre gli altri, non farà eccezione. Tuttavia è un film completamente fallito, d'un compiacimento e d'una confusione senza uguali. Personalità incontestabile, capace d'influenzare un'intera generazione, forza distruttiva in una produzione sonnolenta, Godard è vittima anche degli elogi sistematici che si fanno alla sua confusione morale e alla sua limitatezza (ribattezzata « complessità » e « modernismo »). La tentazione costante di Godard è quella di spacciare idee, cosa per cui è visibilmente poco tagliato. L'autenticità della sua sensibilità si trova, per contro, nell'evocazione, lungo il filo delle sue opere, dei rapporti amorosi di una coppia: scene di « ménage » in forma di commedia in « La donna è donna », dono del proprio corpo a tutti gli uomini, ma conservazione d'una purezza interiore in « Questa è la mia vita », tentativo di strappare la parola « amore » a un essere che ne ignora il significato (« Alphaville »), suicidio in seguito al tradimento della donna amata (« Il bandito delle 11 »), ricerca, infine, da parte della donna, dell'uomo che è morto (« Made in USA »). Ciò significa, senza dubbio, per gli ammiratori, sminuire notevolmente il significato della sua opera. E, ciò non ostante, è proprio in queste cose che si trova un tono non ingannatore. In « Made in USA »

Biblioteca Gino Bianco

non ci sono concessi nemmeno questi momenti di verità: l'uomo è morto, la donna erra alla ricerca del suo ricordo e l'opera non rimane altro che un progetto non realizzato.

E' difficile parlare di crisi del cinema francese alla fine di un'annata in cui sono usciti LA GUERRE EST FINIE di Alain Resnais o AU HASARD BALTHAZAR di Robert Bresson. Annata grassa, annata magra: alcuni autori ci offrono un'opera importante. Ma ci sono sintomi che diventano ogni anno più inquietanti. Il disamore degli spettatori per il cinema non cessa di crescere (240 milioni di frequentatori nel 1966 contro 257 nel 1966 e 411 nel 1957). Trecento sale sono state chiuse in dieci anni e, malgrado l'aumento dei prezzi, gli incassi non aumentano più.

Il divieto assoluto de « La Religieuse », di cui più nessuno parla, fa aumentare l'autocensura e terrorizza i produttori. J. P. Melville ha dovuto tagliare una sequenza del suo ultimo film, « Le deuxième souffle », in cui si vedeva la polizia francese usare uno sfollagente per interrogare un « gangster » alludendo a certi metodi appresi dalla Gestapo durante l'occupazione.

Questo andazzo moralistico obbliga Buñuel a rinunciare, per il momento, alla realizzazione di « Moine » dal romanzo gotico di Lewis, e Franju a ricercare sempre adattamenti di opere letterarie conosciute (Cocteau, Mauriac) che possano servire da alibi. Naturalmente, meno che mai, si pensa alla realizzazione di qualche film politico sulla Francia attuale in grado di scuotere l'apatia dell'opinione pubblica cloroformizzata.

In un'epoca in cui si parla, a torto e confusamente, di giovane cinema, la mancanza di qualsiasi rivelazione nel corso del 1966 è ancor più impressionante. Alain Jessua (« La vita alla rovescia ») nel 1964 e René Allio (« La vieille dame indigné ») nel '65 avevano fatto un colpo maestro con la loro prima prova. Ora sono nelle peste per realizzare il loro secondo film. Alain Jessua terminerà all'inizio del '67 (tre anni dopo il suo primo film) « Jeu de massacre » — un'opera con un bilancio piuttosto elevato, a colori, su un patito dei fumetti: una satira della « vita per procura ». Quanto ad Allio — che ha altre attività (scenografia e regia teatrali) — è sempre in attesa di una seconda occasione. Quello che colpisce, dunque, è la rigidità di un sistema che lascia pochissima iniziativa ai creatori. Sotto questo aspetto, il piccolo sconvolgimento operato otto anni fa dalla Nouvelle Vague è ormai dimenticato. L'equazione che Georges Franju aveva profeticamente stabilito nel '59: Nouvelle Vague = bassa marea, è ancor sempre valida. La Nouvelle Vague non ha mai rappresentato un gruppo omogeneo. L'unico « trait d'union » sembrava essere un certo metodo di ripre-

Biblioteca Gino Bianco

sa, una concezione più personale del cinema. Solo Godard è rimasto fedele a queste intenzioni dichiarate. Truffaut s'è perso in quell'impresa costosa che è « Fahrenheit 451 »: fallimento onorevole. Chabrol si appresta a girare per la seconda volta un libro di ricordi del colonnello Rémy, a gloria della Resistenza (dopo « La ligne de démarcation »). Pierre Kast, Jacques Doniol-Valcroze, Jacques Rozier e molti altri hanno rinunciato temporaneamente al cinema, dedicandosi alla televisione, rifugio di molti. Curiosamente è proprio quest'ultima che permette a qualcuno di realizzare vecchi progetti: « Une histoire immortelle » di Orson Welles da una novella di Karen Blixen (Isaak Dinesen), e « La nouvelle histoire de Mouchette » di Robert Bresson da Georges Bernanos: due tra i film più attesi della prossima annata cinematografica.

Meno che mai il cinema francese presenta delle tendenze degne di nota. Alcune riuscite isolate, la attesa di opere più o meno allettanti, « Les demoiselles de Rochefort » (Jacques Demy), « Play time » (Jacques Tati), « Le voleur » (Louis Malle), mal celano l'inesistenza di qualsiasi corrente profonda. La critica contribuisce non poco a questo riflusso. Tutti i film ritenuti ragguardevoli sono accolti da un « consensus omnium », da esegesi chilometriche, per lo più elogiative, prive di qualsiasi approccio polemico, di qualsiasi contestazione. Dall'estrema sinistra all'estrema destra l'ultimo « enfant » dei cineasti alla moda (Truffaut, Godard) è coccolato e trattato con grandissima cura. Forse, quello che colpisce di più è la mancanza di un cinema popolare.

Quest'anno la produzione commerciale si compone, da una parte, di pallide imitazioni di James Bond, dall'altra, di intricate commedie — sentimentali e licenziose nello stesso tempo — conformi alla più genuina tradizione francese. Sulla vetta di questa mediocrità, René Clement pianta la bandiera tricolore della sua superproduzione « Parigi brucia? », rievocazione sciovinista dei tre giorni della liberazione di Parigi: opera gaullista in cui i personaggi ingombranti (come Georges Bidault, presidente del « Conseil National de la Résistance » nel 1945 e più tardi partigiano dell'O.A.S.) sono scandalosamente passati sotto silenzio, come nei più celebri film staliniani. « Ci piacerebbe — come suggerisce il critico americano del "Time" — inseguire il regista responsabile intorno a Place de la Concorde a bordo di un carro armato Sherman ».

Michel Ciment

L'abbonamento a 4 numeri di OMBRE ROSSE è di L. 1000 da versare sul c/c n. 2/44787 intestato a Gianfranco Torri, via Vela 35, Torino

Biblioteca Gino Bianco

IL CONFORMISTA CHARLES SPENCER CHAPLIN

Può essere fin troppo facile demolire l'ultimo film di Chaplin, quella CONTESSA DI HONG KONG che la critica di mezzo mondo ha già giustamente fustigato e che solo qualche isolata voce, soprattutto italiana, ha cercato ingenuamente e pateticamente di giustificare. La banalità della storia, il conformismo delle situazioni, il basso livello della comicità, la mediocre recitazione dei personaggi principali, il ritmo fiacco, il colore scialbo, i dialoghi banali, la musica caramellosa sono tutti elementi che concorrono alla formulazione del giudizio finale, anche se di per sè, isolati dal contesto, potrebbero non costituire fattori negativi (e una buona parte dell'opera di Buñuel è lì a dimostrarlo).

E' certo che una qualsiasi commedia hollywoodiana, affidata ad un paio di attori dal sicuro mestiere, basata su una sceneggiatura ben congegnata, diretta da un regista anche soltanto mediocre, « funziona » molto meglio di questa « Contessa » così impacciata e zoppicante. Ma il problema non è questo. Se non fosse Chaplin l'autore del film, la critica seria non ne avrebbe parlato affatto, tranne magari quei pochi belli spiriti sempre alla ricerca di un « autore » che avrebbero forse avuto modo di individuare una qualche genialità nella « piattezza » dello stile, anche se la loro indagine si sarebbe fermata, per coerenza, alla sequenza iniziale della bettola frequentata dai marinai americani, d'una bruttezza così sorprendente, così agghiacciante, da costituire una vera « novità » linguistica che, applicata a tutto il film, poteva fornire materiale di grande interesse per una moderna critica semantica. Ma « la politique des auteurs » alligna anche in larghe schiere della critica nostrana, e un film di Chaplin deve essere giudicato come un film di Chaplin. E questo è giusto se il film, com'è il caso della « Contessa », ci può illuminare sulla « Weltanschauung » del suo autore, contribuendo a una migliore definizione della sua precedente opera. E allora, lasciando ad altri

Biblioteca Gino Bianco

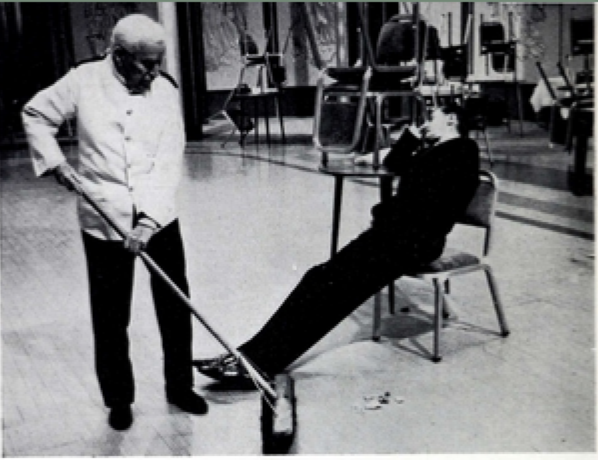
il compito di esaminare dettagliatamente la « Contessa » e di chiarirne le ragioni poetiche — di « dire l'ultima parola e sciogliere tutte le quistioni poste dal film » —, ci si permetta di indicare alcuni temi attorno ai quali può nascere la discussione, che invitano forse a una nuova indagine critica dell'intera opera chapliniana.

Innanzi tutto il conformismo. Già dalla lettura dell'« Autobiografia », e dalla visione degli ultimi suoi due film, « Luci della ribalta » e « Un re a New York », l'amore per il quieto vivere, il desiderio di una vita borghese, la mediocrità dei sentimenti, la libertà pretesa soprattutto per sé, eran apparsi chiaramente in questa o quella pagina, in questa o quella sequenza, illustrando taluni aspetti del conformismo chapliniano, che « La contessa di Hong Kong » ha meglio precisato: il conformismo di un uomo che ha abbandonato il benessere americano per scegliere il benessere svizzero! Così certe prese di posizione, d'una ironia facile quanto innocua, certe critiche al sistema, alquanto vaghe se non addirittura anacronistiche, certi discorsi moraleggianti, d'una morale piccolo-borghese, lasciano le cose esattamente come prima; non solo evidentemente non prospettano soluzioni ma neppure propongono temi di discussione, avvolti come sono in un'aura di perbenismo compiaciuto e di spicciola filosofia. Come lontane appaiono allora le immagini graffianti dell'« Emigrante », della « Strada della paura », di « Tempi moderni », di « Monsieur Verdoux », sopraffatte dal sentimentalismo del « Monello » e dalla cattiva letteratura della « Donna di Parigi »!

Poi la comicità. Come Calvero, il clown di « Luci della ribalta », Chaplin da almeno vent'anni non fa più ridere: la sua comicità, un tempo d'una forza corrosiva simile, sul piano della demistificazione di certi tabù sociali, a quella d'un Keaton, si è d'anno in anno svigorita. Sempre più staccata dalla realtà sociale contemporanea, sempre più al servizio d'un discorso autobiografico di scarsa risonanza, la comicità chapliniana — a volte satirica, ironica, grottesca, a volte bonaria o plebea — pare oggi legata a una meccanica del « gag » la cui applicazione, in vero fiacca, non giunge mai a risultati espressivi di valore poetico. Si veda nella « Contessa » la stanca ripetizione di vecchie trovate o l'esasperante gioco delle porte che si aprono e si chiudono, d'una banalità impensabile, o ancora il gusto grassoccio di certe situazioni comiche, degne d'un film rivistaiolo italiano (ma il precedente diretto è lo stanco « Un re a New York »).

Infine lo stile. Che Chaplin non sia mai stato un grande « metteur en scène », nonostante la cura del particolare, le meticolose riprese, le migliaia e migliaia di metri di pellicola impressionata per ogni singolo film, lo si sapeva almeno fin dal tempo della « Donna di Parigi », un film mediocre in cui un dramma borghese d'amore e di morte non era certo riscattato da una regia alquanto pedestre, priva d'originalità e di significato (anche se gli storici continuano ad esta-

Biblioteca Gino Bianco



C. Chaplin in una foto di lavorazione de « La contessa di Hong Kong »

siarsi per l'ingenua sequenza dei finestrini del treno, come fosse la scalinata di Odessa!). Ma negli altri film c'era il Chaplin attore, indubbiamente uno dei più eccellenti creatori di personaggi della storia del cinema — da Charlot a Verdoux a Calvero — attorno ai quali tutto il film ruotava, costituendone quasi una dilatazione espressiva.

La poesia (e la critica, l'« impegno », il « valore ») nasceva dal personaggio e al personaggio ritornava, arricchendosi nel corso dell'opera, realizzandosi come tale. Morto il personaggio, sostituito con manichini privi di dimensione umana, sociale, psicologica (questa ineffabile Loren, questo incredibile Brando!), anche la poesia — e la critica, l'« impegno », il « valore » — è morta, lasciando il posto a un balbettio confuso, un poco imbarazzante per lo spettatore mémore. Perché lo stile cinematografico di Chaplin si è sempre identificato con il suo stile di recitazione: il suo modo di narrare, lineare e quasi sciatto, il suo montaggio scolastico e piano, le sue inquadrature tagliate tutte allo stesso modo erano un riflesso della natura del suo personaggio, ne potenziavano anzi il carattere espressivo. Senza personaggi, il suo modo di narrare è soltanto sciatto, monotono, inutile.

Nella revisione del mito critico di Chaplin, in corso da anni, la « Contessa » è certamente un testo di primaria importanza.

Gianni Rondolino

Biblioteca Gino Bianco

NASTRI GIORNALISTI PUBBLICO

L'assegnazione annuale dei Nastri d'argento da parte dei giornalisti cinematografici italiani lascia sempre, come d'altra parte accade per tutti i premi, molte perplessità. Anche in un anno come questo in cui la povertà del materiale a disposizione non si prestava a soluzioni molto combattute e a risultati scandalosi, si può avvertire la solita tendenza a esser cauti, a evitare i voti troppo polemici, a tenersi sempre dalla parte del già consacrato e non sforzarsi troppo a cercare le forze, i fermenti nuovi, quando ci sono.

Tutto sommato, vista la situazione disastrosa del cinema italiano, sul piano della qualità, e non solo su quello, nel 1966, penso che non sarebbe stata fuor di luogo una presa di posizione dei giornalisti specializzati di cinema che denunciasse questo stato di cose. Per esempio, proprio per il bene della nostra arte cinematografica, poteva essere significativa una serie di « non assegnato »: non perché si voglia sempre essere contro, ma proprio perché era difficile essere, in coscienza, a favore di qualcosa, quest'anno.

E invece no: tutti contenti, tutti bravi, pioggia di nastri a Firenze su opere discutibili, mediocri, e men che mediocri. E un nastro, quello per il miglior film straniero che, andando a quella mistificazione cinematografica che è « Un uomo, una donna », dice assai sul gusto e le tendenze dei votanti. « Un uomo, una donna », infatti mi pare un film-test perfetto: ha vinto il gran premio a Cannes (a pari merito con « Signori e signore »!), e si sa quali film vengono premiati per tradizione a Cannes; ha vinto una quantità di altri premi internazionali e ha anche ottenuto un eccezionale successo di pubblico: in testa a Parigi, per il 1966, al 15° posto a Broadway nel gennaio 1967, al 10° posto in Italia nelle prime visioni ai primi di marzo con un incasso di oltre 400 milioni.

Non ritengo certo, per principio, che un film che ottiene grandi incassi e ottimo successo di pubblico debba necessariamente essere

Biblioteca Gino Bianco

un film di valore limitato; ma in questo caso i termini dell'operazione sono anche troppo chiari. Un tentativo per gabellare come novità e solleticando le pretese piccolo borghesi d'esser moderni e spregiudicati una storia che più banale e tradizionale non si può immaginare, piena di sentimentalismo da pochi soldi. Logico che incanti il grosso pubblico, quello delle prime visioni delle grandi città (157 milioni solo a Milano), che appartiene a un ben preciso strato sociale. Meno comprensibile che cadano nella trappola di questi trucchetti giornalisti specializzati e agguerriti.

Meno comprensibile, ma non troppo. Meno comprensibile solo se si ha una visione ottimistica o idealizzata della categoria dei giornalisti cinematografici. Perché, a ben guardare, chi sono? Sono sempre uomini di cultura, dotati d'un solido bagaglio, d'una riconoscibile preparazione specifica e generale?

O per lo meno giovani con la passione del cinema, abituati a passare giorni interi in cineteca, e che conoscono a memoria i classici dello schermo? Niente di tutto questo. Il giornalista cinematografico è un uomo di mestiere, scelto a occupare quel determinato posto dai direttori dei giornali i quali vogliono che anche il critico corrisponda a certe esigenze giornalistiche e di mercato per cui i suoi gusti devono se non coincidere perfettamente, perolemon trovarsi nello stesso ambito di quelli dei lettori. Altro che romantica visione del critico come uomo impegnato nella battaglia per migliorare il gusto del pubblico! La verità è che in linea di principio — naturalmente poi possono esserci le eccezioni — il critico e il giornalista cinematografico sono semplicemente uno specchio in cui certi strati di lettori, quelli che contano economicamente, amano veder riflesse le proprie ambizioni di uomini di gusto, a cui chiedono di rivestire le loro pretese intellettuali piccolo borghesi dei panni decorosi tagliati da un linguaggio specialistico.

Il pubblico cinematografico italiano è tra i meno evoluti: e vorremmo pretendere di avere una critica all'avanguardia? Il critico davvero all'avanguardia non trova il giornale su cui scrivere, alle volte neanche la rivista specializzata, neanche la rivistina universitaria di cineclub. E tanto meno può far sentire la sua voce nell'associazione di categoria, nel Sindacato giornalisti cinematografici. E allora perché stupirsi dei risultati dei referendum per i Nastri? Perché stupirsi che lo scorso anno si sia preferito il modesto « Io la conoscevo bene » di Pietrangeli al rivoluzionario, anche se discutibile, « Pugni in tasca »? Perché stupirsi che quest'anno a « Muriel », il film straniero senza dubbio più importante proiettato nell'anno, e che naturalmente non ha ottenuto nessun successo di pubblico, siano andati solo due voti su quasi centocinquanta?

Basta prendere i Nastri per quello che sono; più o meno: gli Oscar italiani.

Paolo Gobetti

Biblioteca Gino Bianco

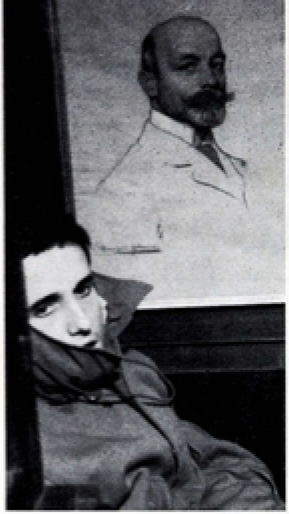
DA NENNI A MAO

Prosegue a Roma il montaggio del secondo film di Bellocchio, LA CINA E' VICINA. Abbiamo avuto occasione di incontrarne l'autore e di vedere la parte già a punto: alcune seguenze iniziali mute. L'impressione, con tutte le cautele del caso, è quella di un'opera straordinaria, cioè diversa, altra, d'eccezione, quantomeno nel panorama italiano. Perché? Perché affronta nodi e questioni debitamente sottaciuti dal nostro cinema, semplicemente perché il nostro cinema è fatto — senza scampo se non (forse) antonioniano — da registi ed autori che riflettono nella loro formazione e nelle loro idee quello che è lo schieramento politico tradizionale e quelle che sono le sue ideologie. Oggi: centrosinistra, riformismo, collaborazione di classe con maggiore o minore accentuazione sui contenuti di una pianificazione comunque capitalistica.

D'altra parte, il film di Bellocchio non vuol essere un film « politico », anche se questo contesto sarà indispensabile per capirlo e collocarlo. E' una narrazione drammatica (in termini, direbbero Toti ed Eco, tradizionali) di azioni, fatti, caratteri, situazioni, assai più corale che non quella dei « Pugni in tasca »: sette personaggi principali (tutt'altro che magnifici) sullo sfondo di una qualsiasi città italiana di provincia, hic et nunc, e l'azione determinata dal momento politico preciso della nostra evoluzione nazionale: la fine delle opposizioni alternative reali, l'ingresso della sinistra nel sistema del potere.

La vicenda è ormai nota ed è superfluo ricordarla. La domanda che ci si può porre è semmai questa: che c'entra la Cina? Ci pare si possa dire, sulla base del poco visto, che la sua presenza sarà limitata al titolo (i tre personaggi giovanili del film fondano e reggono una specie di circolo filocinese velleitario e isolato, pretesto di sfogo per rivolte giovanili senza approfondimento ideologico, che vanno dalla rivendicazione sessuale, alla rivolta antireligiosa, al ri-

Biblioteca Gino Bianco



A. Haber in « La Cina è vicina » di M. Bellocchio

chiamo « cinese » come il più esterno e scandalizzante rispetto alla realtà-ambiente in cui si muovono) e in funzione essenzialmente di antifrasi: la Cina è vicina, incombe storicamente sul nostro oggi e sul nostro domani ed è esempio per i pochi e spavento per i più, ma è anche terribilmente lontana da Imola o da Piacenza e insomma dalla piccola borghesia italiana (che, come è sempre più evidente, si annida dovunque) e dai suoi affannosi e meschini rimpastamenti.

Non tenteremo certo un giudizio « artistico » di qualsiasi tipo sul film sulla base di qualche scena o di una conversazione col regista; ma si può parlare di impressioni, e più incisiva per noi è stata quella di sollevare una pietra e scoprirvi sotto un viscido groviglio di vermi in agitazione. Siamo lontani, comunque, da « I pugni in tasca »: non più un personaggio centrale e adolescente alla cui disperazione si finisce, col regista, per partecipare (e che dunque è possibile recuperare dalle parti più opposte, come è avvenuto in buona misura), ma uno sguardo molto più distante, maturo, spietato. La nostra prima reazione è opposta a quella della gentile Tornabuoni (su « L'Europeo »), che discutendo del film con Bellocchio e sentendo il suo mondo e le sue fiducie democratiche e socialdemocratiche così investite da questa storia, passava dalla difesa all'attacco con tutte le armi a disposizione (pochine e squallide); ed è eguale ad essa nella misura in cui ci pare avesse individuato perfettamente un punto fondamentale d'interesse del film. Se « La Cina è vicina » (su cui Chiaretti sta preparando un volume della collezione Cappelli) sarà presentato a Venezia, non bisognerà mancare: è molto dubbio infatti che i nostri critici riescano a recuperare anche Bellocchio (ma ci si può aspettare di tutto, e promettiamo di non scandalizzarcene inutilmente).

Goffredo Fofi

Biblioteca Gino Bianco

SOCIOLOGIA DE "L'ESTATE"

Pensiamo che un discorso sui rapporti tra cinema e società gioverebbe non poco nell'attuale momento. Sia nel senso di una « storia sociale del cinema », sia nell'altro, analitico dell'atteggiamento di certo cinema nei confronti del complesso tessuto dei rapporti sociali. Diciamo: film di denuncia, di costume, « sociale »: etichette vaghe, ma un'analisi sui film ci permetterebbe di verificare, nel cinema italiano, il grado di quella che Wright Mills ha definito immaginazione sociologica, che permette di « vedere e valutare il grande contesto dei fatti storici nei suoi riflessi sulla vita interiore e sul comportamento esteriore di tutta una serie di categorie umane ».

Partiamo allora da un testo, l'« Estate » di Spinola; cercheremo di « scomporlo », ci servirà a chiarire il discorso.

Il film parte da una « situazione » (forse, meno ancora, da un meccanismo, da una trovata) che cerca di dilatare artificiosamente per riempirla di significati: rapporti tra strutture e sentimenti (in altra chiave, l'ultimo Antonioni), neocapitalismo e società dei consumi ecc. Ma i vuoti si avvertono subito, quasi il meccanismo esaurisse l'invenzione, e la conoscenza del reale fosse parziale e di comodo.

Prima di tutto. La predilezione per i toni macroscopici (per la crosta più che per la sostanza) porta alla fine a non intendere la radice dello « scandalo »: per un moralista significa sbagliare il tiro. Perché lo « scandalo » non sta già nel mettere in atto, e tollerare e mascherare, situazioni che lo stesso mondo dell'« immoralità di alto bordo » giudica in vario modo « scandaloso », quanto nel non coprire situazioni giudicate « normali » obiettivamente « scandalose »: al solito, bisogna vedere la complessità della situazione giudicata « normale » ad un certo livello, per

Biblioteca Gino Bianco

intendere quel rovesciamento di valori che le modifiche di comportamento (la corsa al capitale, il successo, il perbenismo) hanno provocato.

Questi primi punti, ancora di superficie, ci permettono di fare un passo avanti nell'osservazione dell'analisi di Spinola dell'alta borghesia.

E' evidente che il suo discorso vuol tener conto anche dei dati offerti dal trapianto di forme capitalistiche avanzate (il discorso del protagonista) in strutture arcaiche tipicamente precapitalistiche: in tal senso, paradossalmente, personaggio principale potrebbe essere il pastore « che non è riuscito a vendere ». Questi movimenti di assestamento dovrebbero avere un riflesso sull'andamento della storia (un'età economicamente di mezzo ecc.), e restano invece solo un dato esornativo. E allora perché? E' una spia dei vuoti e dell'insufficienza generale, della mancata analisi del momento sociologico; di qui, stilisticamente, l'improbabilità, l'esteriorità dei personaggi-manichini. Lo vediamo nell'analisi dei riflessi « psicologici » della situazione sociologica; quel discorso generale insomma su strutture e sentimenti che il cinema italiano non ha ancora fatto, una borghesia, quella italiana, che non sa specchiarsi e analizzarsi proprio perché storicamente inesistente come classe.

Vien subito da fare un'osservazione. Che i momenti convincenti del film riguardano i risvolti intimisti della ragazza (il **momento** dell'anima femminile che Spinola aveva analizzato non senza risultati ne « La fuga »); momenti che rappresentano come delle pause, delle riprese di fiato del racconto. Segno che l'interesse del regista è probabilmente in altra direzione; non ci sembra infatti che questo accarezzare il personaggio sia sufficiente a instaurare un rapporto « ambiguo », dialettico, di adesione e distacco. Ma lasciando da

Biblioteca Gino Bianco

parte questi momenti, e guardando da vicino il discorso che sembra un po' costituire l'asse del film, constatiamo:

a) quale antefatto, dovrebbe apparire l'estraniazione prodotta dal meccanismo produttivo (crisi, solitudine laica, estraniazione del lavoro ecc.). L'eteronomia del lavoro sentita dalle alte sfere del capitale: qui vi è un ampio cenno iniziale al mediocre tentativo di « recupero » (fantasia e finanza, un modo banale di riscatto a sé stessi). Questa sorta di premessa, però, che dovrebbe dare un po' la « cifra » del discorso che segue — definire il personaggio, spiegarne la « crisi », inserirlo nel gioco che sta sotto alla situazione base — resta forzatamente generica e schematica. Su questo corpo asfittico dovrebbe prendere consistenza il discorso che segue. Inutilmente, date le premesse.

b) la crisi della famiglia. E' posta come un dato. D'accordo: non chiediamo al regista di fare il sociologo, di spiegarci tutto. Ma qui, forse, le premesse conterrebbero le conseguenze, togliendo l'esteriore meccanicità della vicenda.

c) è questo il punto che più interessa Spinola. La donna nel sistema dei consumi, la coscienza esplicita di questo ruolo nelle nuove generazioni. La non rinuncia ai crismi della società dei consumi cessa di essere un atto di abdicazione a qualche valore perché proprio il consumo è abbattimento di valore (e tale coscienza è infine un'affermazione di femminismo, ha ragione Bocca). La vera « immoralità » è la volgare banalità del tentativo di lui di superare la crisi (ma il film non vi insiste).

Il discorso avrebbe dovuto però articolarsi, senza fermarsi allo schema di inizio (mettendo lo spettatore nella situazione di chi aspetta sempre il **clic** che faccia scattare il film).

Lo stile. I vuoti di fondo si ripercuotono, ovviamente, sullo stile. La apparente linearità didascalica tradisce una falsa sicurezza. Vi è in fondo la paura del rischio stilistico, la convinzione che certi contenuti per la loro forza (ma quale se non quella che ci può apparire rappresentativamente?) possano avere un loro idoneo svolgimento linguistico piano e non contestativo. Decifrabilità (nel senso di piatta comprensibilità) che si traduce in una convinzione errata dell'efficacia didascalica del « documento ».

L'esteriorità moralistica evidenzia la difficoltà del regista nel mettersi in un certo atteggiamento con la materia. La non definizione dei personaggi, la loro malcelata ovvietà non danno carne allo schema: ne deriva allora l'impressione di un traliccio di racconto che non sostiene le falle, le pause, le frange inutili, i personaggi senza peso (l'amico, per esempio).

E' un po' la conseguenza del mantenersi ai toni macroscopici proprio del cinema italiano « di costume ». Pur con le opportune precisazioni (la sostanziale dignità di Spinola, pur in un'opera sbagliata) è un po' il caso di Germi (« Signori e signore »).

Giorgio Tinazzi

Biblioteca Gino Bianco

La guerra è finita: la pazienza e l'ironia

intervista ad A. Resnais

Le è stato rimproverato di non fare film politici, praticamente sino a MURIEL e soprattutto al momento di MARIENBAD. Si diceva che lei si fosse rifugiato nel limbo mentre succedevano cose gravi. Tuttavia lei aveva dei progetti che non è stato possibile concretizzare. MURIEL era molto politicizzato ma con LA GUERRE EST FINIE, affronta direttamente la politica. E' stato un ritorno meditato, una vecchia idea che ha potuto concretizzarsi, oppure la cosa è avvenuta così per caso?

Evidentemente, nel cinema si ha l'impressione che i film si fanno sempre un po' « così per caso », ma un regista è un essere vivo, è sensibile a un mucchio di cose che vanno, che vengono, che accadono. E' molto difficile precisare ciò che sbocca in un film. In ogni caso, non è risvegliandosi al mattino che si può dire: oggi farò un film sul sogno o un film sulla politica. Mi ricordo che già il personaggio di Okada in « Hiroshima » rispondeva a un'idea di questo genere: era architetto e faceva della politica. Ci si può domandare se non era una specie di Diego giapponese. (...) In ciascun film, c'è un punto sul quale ci si appoggia più che sugli altri. Per esempio, sento che ci sono dei punti comuni tra Diego e l'Alphonse di « Muriel ». Tutto deve un po' incentrarsi sulla loro nozione dell'immaginario. Ho sempre protestato contro la parola « memoria », ma non contro la parola « immaginario », né contro la parola « coscienza ». L'immaginario svolge un ruolo considerevole nella nostra vita. Mi sembra, in tutti i casi, un soggetto ideale per il cinema.

Se il cinema non è un mezzo per far giochi di destrezza, in ogni caso è il mezzo che vi si adatta di più. Forse che tutto questo è collegato o è lo stesso percorso? (...) Ho molta paura quando mi si pongono simili domande a rispondere, per farle piacere: « sì, faccio film politici »...

Biblioteca Gino Bianco

Lei dice che si è un po' esagerato con questo tema della memoria nella sua opera.

Dico solamente che non è il caso, per la Duras e per me stesso, di una volontà deliberata. Io credo che il tema della memoria sia presente ogni volta che venga scritta una « pièce » o che si dipinga un quadro, perché queste cose corrispondono alla volontà di fermare il tempo e di lottare contro la morte. Io preferisco le parole coscienza, immaginario, piuttosto che memoria, ma la coscienza è certamente memoria.

Tutti i suoi personaggi, fin dai primi lungometraggi, non sono forse degli sradicati, che mancano costantemente ai loro appuntamenti, che conducono delle vite parallele?

Sì, si tratta di gente fluttuante, sono degli insoddisfatti, in una certa maniera, si trovano ai margini.

E hanno una preferenza, anche, per queste situazioni. Lo si sente in Diego; potrebbe rendersi utile in maniera più stabile forse, ma gli piace andare e venire, non restare da nessuna parte.

Sì, certamente anche questo. Vedo un rapporto tra Alphonse e Diego nel fatto che si tratta di due personaggi che non sopportano la vita qual'è. Allora Alphonse se ne inventa una quasi per caso e Diego, a sua volta, vuol trasformare la vita. Ma è proprio questa insoddisfazione che, nella vita, mi rende Alphonse così simpatico.

Diego è un rivoluzionario, mentre Alphonse si rifugia in un immaginario puramente sterile, sul tipo dell'oppio. Egli rovina se stesso, mentre Diego vuole realizzarsi.

E' vero. Un giornalista greco mi domandava se non c'era un aspetto patologico in Diego che non avrei voluto mostrare. Al contrario trovo che Diego è molto equilibrato. Che poi sia nello stato d'angoscia dell'uomo quarantenne è certo, lo so molto bene.

C'è in Diego, io credo, una doppia angoscia, quella del militante che si spazientisce nel vedere la Spagna vivere da trent'anni sotto il fascismo, sulla quale si innesta l'usura dell'uomo che, arrivato a questa età, è stanco fisicamente della vita che conduce.

E che sente che le soluzioni cominciano a sfuggirgli; soprattutto nei tre giorni in cui si svolge la storia.

Ma alla base della sua angoscia, c'è la rivolta e la volontà di costruire, dunque un'altra cosa rispetto alla fuga davanti alla realtà. L'angoscia può sempre affrontare la realtà, è proprio la difficoltà di affrontare questa realtà che crea l'angoscia. Non c'è fuga, mentre Alphonse fugge per tutto il tempo.

Biblioteca Gino Bianco

Sì, è un po' simile a quei personaggi di Pirandello che si inventano una vita, ma se la inventano perché la loro non li soddisfa, e questo è commovente.

Mi si dirà se questo deriva da Semprun o da lei, ma da parte mia ho provato un immenso piacere nel sentire la tirata di Diego, quando, all'improvviso, con collera, se la prende con Lorca.

La prima volta che ho visto Semprun gli ho detto: « In ogni caso non si farà un film sulla Spagna ». M'ha risposto: « Ah, no ». Del resto ne sarei incapace, perché debbo dirlo: di Lorca, non ne capisco niente e ne ho le tasche piene! Ogni volta che apro un giornale, sento parlare della politica Lorca e questo incomincia a rompermi le scatole. Aggiungo subito: non è vero. Quello che mi piace in questa tirata è che essa ha un senso affettivo assai più forte che il suo senso parola per parola. In quel momento, Diego, che è stanco per la notte passata in automobile, per il fatto di non avere incontrato Juan e di essersi un po' compromesso, sente di non essere in una posizione morale eccellente. Anche il fatto di essere andato a letto con Nadine, lo affascina certamente, è piacevole, ma ciò non di meno, se avesse saputo che Marianne era là... Si sente contento e scontento allo stesso tempo. Arriva da Marianne e incappa negli ospiti... Si sente affatto instupidito, poi è un po' punzecchiato da Bill e soprattutto da Agnès. Ha detto di aver mangiato mentre è digiuno, ha bevuto un whisky per ricaricarsi, dunque è mezzo ubriaco e d'un colpo sbotta in questa tirata di cui poi si pente, cosa che rende il tutto assai incoerente. Generalmente, le cose incoerenti al cinema appartengono al campo sentimentale; nel momento in cui improvvisamente degli elementi reali entrano in questa incoerenza, capisco che questo rappresenti uno choc e che vi si possa vedere una tesi. Ma non ce n'è. Nel film esiste un lato documentario, che corrisponde alla tendenza di molti intellettuali spagnoli: gli articoli di Goytisolo, per esempio, che dice: « basta col mito della Spagna! ». In effetti che cos'è ciò che caratterizza la situazione spagnola, se non il fatto che tutti quanti o quasi, anche se in una maniera sentimentale, si dicono antifranchisti? Ma questa opposizione a così vasto raggio non si traduce in nulla sul piano politico! Ora la Spagna è ben altra cosa che Lorca, Dalì ecc. Se si fosse voluto fare un film sulla Spagna (bisognerebbe prima di tutto, mi sembra, girare un film sulla Francia, fare il processo alla Spagna mi sembrerebbe piuttosto una scappatoia), sarebbe stato meglio fare un documentario o indire una campagna di stampa. Voglio dire che, se il vero fine fosse stato quello, rifugiarsi dietro una finzione sarebbe una debolezza. Cosa che non significa che la finzione non abbia una sua funzione. Se si tien conto del furore che questo film ha suscitato nel ministro degli Interni spagnolo, confesso che ne sono sorpreso. Avrebbe dovuto lasciarlo passare tranquillamente.

Biblioteca Gino Bianco

P. Crauchet (Roberto) e Y. Montand (Diego)

Per ritornare a « La guerre est finie »: la scena della riunione sembra molto autobiografica, da parte di Semprun.

Sì, ma il regista, a mio parere, non deve cercare di penetrare certi segreti, al contrario deve cercare di preservare la personalità privata di colui con il quale lavora. Sennò è portato a non osare certe cose. So che, a momenti, quando ero imbarazzato, cercavo di innalzare un muro in maniera da poter girare senza scrupoli, semplicemente verificavo se tutto coincideva, se tutto era esatto.

Lei sa che a Cannes le proiezioni parallele sono state più seguite che quelle ufficiali, malgrado ci fossero dei film molto belli, e che alla proiezione di « La guerre est finie » tutti fossero presenti; il giorno prima c'era stato « Au hasard Balthazar », e molti dicevano (voi sapete chi): « come si può, dopo un uso così brillante di attori non professionisti, ricorrere ancora a degli attori così conosciuti come Yves Montand? ».

L'etichetta è stata attaccata in maniera artificiale, perché si è provocato Bresson in maniera un po' sleale qualche volta, ponendogli delle domande e forzandolo a prendere una posizione intransigente, che, in fin dei conti, sono convinto non abbia quando si discute con lui.

Sugli attori Bresson ha la sua teoria da lungo tempo.

Biblioteca Gino Bianco

Sì, ma si sente che di domanda in domanda tutto arriva ad essere come una mannaia. In ogni caso, sono domande che mi pongo, per le quali non ho ancora delle risposte. E' chiaro, e Renoir l'ha già detto, che si sta marciando verso un cinema che sarà sempre più diverso. Perché non dovrebbe accadere al cinema ciò che capita nella musica; un fenomeno molto curioso e che s'è già prodotto, pare, nel Medioevo. Un compositore di musica che abbia vent'anni, oggi si troverebbe praticamente davanti tre vie d'espressione: perché si può ancora esplorare con un mucchio di variazioni di sistema tonale; si può esplorare il sistema seriale, e si può esplorare il sistema diciamo concreto o elettronico. Sono tre vie, ed è curioso aver la scelta tra tre linguaggi possibili. Un pittore nel sedicesimo o nel diciannovesimo secolo non doveva domandarsi in quale maniera dovesse dipingere. C'è sempre, evidentemente, la maniera accademica e l'altro, ma, in fin dei conti, la tendenza era unica. Anche al momento dei « Fauves » tutti i grandi pittori erano « fauves », nel senso in cui tutti i grandi pittori sono stati « cubisti », ma già allora si avvertiva un'esitazione; perché questo non dovrebbe capitare al cinema, perché non si dovrebbero vedere, all'improvviso, dei film molto differenziati gli uni dagli altri?

Nell'uso dei non professionisti c'è la via di Bresson, ma anche quella di Forman che suscita una sensazione di verità profonda, non di astrazione.

Bresson sente le cose così, è a suo agio così, e ottiene dei risultati fantastici. Si potrebbe forse accostarlo ad una concezione un po' Meyerhold dell'oggetto; voglio dire che Meyerhold, per quel che si può conoscere delle sue regie, aveva un'idea plastica molto precisa di ciò che voleva ottenere con gli attori: voleva farli entrare in maniera quasi intercambiabile in una regia. E' un po' ciò che fa Bresson. Con la « Tonalità musicale » che vuole produrre ha paura che gli attori professionisti non possano dargli ciò che egli cerca. Non è del resto sicuro che un regista, lavorando come Bresson, non abbia bisogno, al contrario, di attori ipersensibili, ancora più duttili, coi quali potrebbe ottenere certi toni...

Lei ha bisogno di attori professionisti.

Ricavo un enorme piacere, personalmente, in quanto spettatore, dalla nozione di « troupe ». Sono rapito quando vado a vedere un film di Bergman, sono tentato di dire che andrei a vedere qualsiasi cosa solo per questo. Perché mi piace ritrovare la « troupe » e vedere nella parte del garagista l'attore che faceva il cavaliere nel film precedente. Mi interessa vedere Jouvet nei suoi diversi ruoli, nelle sue diverse maniere di costruire un personaggio. Quando vedo un attore come Laurence Olivier sono più contento che se si trattasse d'uno sconosciuto. La recitazione degli attori professionisti, ecco quel che mi appassiona.

Biblioteca Gino Bianco

Al punto di affidare ruoli di spagnoli ai francesi?

Questo era un problema. Ma ho avuto l'impressione che se avessi messo uno spagnolo in mezzo a tutti questi francesi sarebbe apparso una specie di ipocrisia.

Certo quando si vede un film con Hardy Kruger non doppiato, che parla con il suo bell'accento e altri stranieri doppiati che parlano senza accento, il film si scassa completamente.

Si rimane sempre in una specie di convenzione. La si subisce o la si utilizza, se ne profitta o la si rifiuta. La formula di Chris Marker che dice: « un attore è come un francobollo, non serve che una volta », è singolare, ma non mi si adatta.

Bresson pensa che la via da lui aperta è quella che il cinema deve percorrere. E' normale che creda ciò per creare. Il problema è che poi i critici dicono: « Non si può più vedere un solo film dopo che si è visto quello di Bresson ».

E' vero che è difficile, perché si sente chiaramente che certi critici ammettono l'attore professionista quando è americano, perché c'è un certo esotismo in ballo, ma che non funziona quando l'attore è francese, perché è qualcuno che si conosce, di cui riconoscono la voce. Anche per me è così. Non è una questione di qualità. Ci è più facile immaginare Gary Grant in differenti ruoli che Gabin per esempio. Si deve lottare contro questa tendenza. Perché anch'io ho la tendenza a dire: « per Diego, occorrerebbe uno sconosciuto, con un viso nuovo », ecc. Ma forse è interessante, quando si tratta di finzione, di non scimmiottare il documentario e di presentare la cosa tale quale essa è, una finzione. E' per questo, certamente, che un punto non è completamente risolto nel film: il problema del narratore. Ma se io tenevo molto a questo narratore nel film, è perché era anche una maniera di dire: « noi siamo al cinema, vi presentiamo degli elementi reali, d'accordo, ma non vogliamo farvi credere che si tratta di una cosa diversa dal cinema ». E' una specie di onestà e non mi sembra che questo effetto debba eliminare l'emozione; al contrario, deve rafforzarla quando riesce.

Ha pensato a « La Modification »?

Di fronte al « tu » mi sono domandato: è lo stesso uso del pronome personale che in Butor? Ma non mi è sembrato che ci fossero dei veri rapporti e credo che il commento non sia riuscito completamente, avrei voluto che fosse sempre al futuro, e anche Semprun, ma non abbiamo potuto arrivarci.

Quello che l'ha decisa per Montand non è forse soprattutto il fisico? Io trovo che ha raggiunto l'età esatta in cui il suo viso acquista una qualità universale.

Biblioteca Gino Bianco

C'erano cinque attori possibili e non riuscivo mai a decidermi. Eravamo tutti molto incerti, allora abbiamo preso il copione e, scena per scena, ho dato dei punti immaginando questo e quest'altro nel ruolo, e Montand è arrivato in testa con quattordici su venti, credo.

Il solo attore cui avrei pensato oltre a Montand è Reggiani.

Anche noi ci abbiamo pensato. Trovo che Reggiani è anche lui un grande attore.

Montand ha acquisito uno di quei visi di marmo scavato simile a quello che possiedono alcuni grandi attori americani. E' forse il gusto della difficoltà quello di prendere qualcuno come Montand e fare in modo che in dieci minuti tutti credano che sia un rivoluzionario?

Non l'abbiamo scelto per sfida. Avevo l'impressione che, in Montand, ci fossero in effetti delle possibilità di trovare tra le linee delle corrispondenze con la sua propria vita, corrispondenze che gli avrebbero permesso di dare un'emozione al ruolo. E' vero che è anche molto interessante far recitare a qualcuno un ruolo diverso dal solito. Jouvet al cinema ha, in pratica, recitato sempre il ruolo di poliziotto, ed è spaventoso. Sarebbe stato stupefacente fargli recitare le parti di giovane innamorato. Quando Pagnol ha, per la prima volta, utilizzato Fernandel per farne un personaggio drammatico, tutti si sono stupiti.

O quando Dick Powell, cantante zuccherato, è diventato un detective privato in « Murder my sweet ».

I. Thulin (Marianne) ed A. Resnais durante le riprese

Biblioteca Gino Bianco

E si è visto fino a che punto i ruoli brutali gli si adattassero.

A proposito dell'immaginario... in ogni suo film c'è una voce con accento straniero... Il giapponese di « Hiroshima », Albertazzi in « Marienbad », il modo in cui lei fa recitare Delphine Seyrig in « Muriel », cosa che le dà un eloquio differente... In « La guerre est finie », c'è una ragione di coproduzione?

Per nulla; ho dovuto imporre Okada, la sua voce almeno. Nella stessa maniera la Thulin. Non si parlava di coproduzione quando ho richiesto Ingrid Thulin. E' quando essa ha accettato che la Svezia ha pensato di coprodurre il film.

Ricordo di averla sentita dire a proposito di « Marienbad », che, per giungere a questo tono incantatorio, aveva bisogno di una voce straniera.

Robbe-Grillet ed io eravamo del tutto d'accordo su questo punto. E io volevo Albertazzi, perché desideravo anche un viso nuovo; cosa che è molto contraddittoria con ciò che vi ho appena detto sugli attori. Delphine Seyrig, Emmanuelle Riva erano anche volti nuovi. Quando ho fatto « Hiroshima », mi sono trovato davanti alla scelta di prendere un'attrice eccellente e già molto conosciuta che mi permetteva tre possibilità di coproduzione con i giapponesi e venti milioni in più nel mio bilancio. Malgrado tutte queste facilitazioni, non di meno ho tenuto duro sulla Riva. L'accento straniero, è puro caso, non è un gusto, si trova così. In « Muriel » non ce n'è.

No. Ma lei fa recitare Delphine Seyrig su una tonalità differente.

Sì, ma là c'è una ragione: la signora alla quale pensavo e che avevo conosciuto quando ero ragazzo, a Vannes, aveva una maniera molto particolare di parlare, e, d'altra parte, sono molto sensibile alle persone che hanno una dizione, una musica particolare nella voce, e amo molto gli attori che hanno una maniera particolare di articolare le frasi. Recitare falso, recitare giusto, questo non m'interessa affatto. E' per questo che ho sempre voglia di avere dei testi un po' musicali. E' stato detto, tanto di « Hiroshima » che di « Marienbad », che era una specie di opera senza musica.

In « La guerre est finie » c'è questa frase molto bella: « la morte ha fatto entrare il sole nella tua vita », che è legata alla vista sul cimitero, dalla casa dei ragazzi.

Per me, non si tratta di letteratura di teatro o di romanzo; è il genere di letteratura che difendo in una sala cinematografica.

A Cannes, alcuni critici in particolare, la hanno rimproverato di ridi-

Biblioteca Gino Bianco

colizzare un poco questo gruppo di giovani. Penso al contrario che vi sia una specie di complicità tra Diego e costoro.

Particolarmente con Miguel. Abbiamo cercato di stabilire una specie di connivenza tra loro due. Miguel, in effetti, resta molto calmo durante la discussione.

Non pensa che questo rimprovero possa portare a una « querelle » tra generazioni?

Si sa bene che su soggetti di questo genere ciascuno proietta i suoi fantasmi, le sue ossessioni personali. Alcuni hanno detto che i giovani erano i soli personaggi simpatici. Questo è avvenuto nei due sensi. Ma penso che, in fin dei conti, questi giovani sovrappongano un'analisi della guerra d'Algeria alla guerra di Spagna, ma l'Algeria non era la Spagna. Si sarebbe potuto affrontare questo soggetto, ma sarebbe durato un'ora.

Non si fanno forse delle illusioni pensando che la polizia li segua, mentre non hanno fatto nulla? C'era tuttavia la valigia di plastico.

A mio parere, la critica che si può fare al film, tenuto conto del fatto che è datato (l'azione si svolge il 14, 15, 16 aprile 1965, credo, ed è una data importante in rapporto a tutta l'azione), è che è possibile che questi giovani siano piuttosto dei giovani del '64. C'è uno scarto e questa scena nel '65 avrebbe dovuto essere senza dubbio differente. E dovrebbe essere Semprun a dirlo più di me, del resto. Si è coscienti che senza dubbio Diego è arrivato con un anno di ritardo, ma non sono in ogni caso dei giovani del 1966.

Del resto le critiche, in generale, sono rivolte soprattutto a Semprun.

Anche prima mi dicevano: « Ah! " Hiroshima ", che bel film, se non ci fossero i dialoghi di Marguerite Duras! ». Allora io rispondo: attribuite pure a me tutte le colpe, perché, se questi dialoghi sono scadenti, non avevo che da non registrarli, dato che ho sempre avuto carta bianca e una libertà totale ».

Si dice anche che l'ordine di sciopero generale è falso.

In effetti, ho letto che ci rimproveravano di avere manipolato gli avvenimenti per dimostrare una tesi e che noi saremmo stati obbligati ad inventare uno sciopero generale. Ora, il giornale che faceva appello allo sciopero generale, è autentico, è quello che ho filmato, ed è la traduzione dell'ordine di sciopero generale che viene letta. D'altra parte, ricordo perfettamente che, durante la stesura della sceneggiatura, ho acquistato i giornali e ascoltato la radio a partire dal 1° maggio per sapere ciò che accadeva e come si evolveva la situazione in Spagna,

Biblioteca Gino Bianco

perché questo poteva cambiare tutto il film. Se lo sciopero generale fosse scoppiato sarebbe stato formidabile, perché questo non avrebbe annullato il film ma avrebbe avuto delle altre ripercussioni. Che cosa avrebbero fatto Marianne, Diego? Lo si sarebbe scritto, ma seguendo gli avvenimenti, sarebbe stato un momento straordinario. Ho conosciuto questo genere di suspense anche per « Hiroshima », ma a un livello più basso. Non si aveva denaro e bisognava organizzare una grande sfilata per la pace, ma la gente verrà? Erano un po' stanchi di sfilate e di Hiroshima. Allora era terribile, avevo paura di avere una sfilata misera e poi mi sono rassicurato: in fin dei conti qual'è la situazione? Noi mostriamo una piccola produzione nella quale una giovane donna recita in un film che sembra essere un film per la pace. Girano questo film e convocano la popolazione; in fondo, noi facciamo la stessa cosa: allora se domani mattina c'è tutta la popolazione di Hiroshima, questo sarà formidabile, si produrrà un documento sconvolgente con una folla enorme. Se non ci sono che tre persone, ebbene! non filmerò che tre persone. Si è verificata la via di mezzo, vi erano degli studenti, non troppi, vi era una piccola sfilata. Allora alcuni mi hanno rimproverato di ridicolizzare Hiroshima, di mostrare una sfilata disperante, ecc. Ma era com'era. Ci sono delle cose di cui, sembra, non bisogna parlare, che bisogna nascondere; ma io non ci credo affatto. A queste verità che sarebbero sussurrate, e che la gente non saprebbe, mentre proprio quelli che hanno interesse a non sapere quelle cose, le vedono dai primi posti.

Allora infine lo sciopero generale non ha avuto luogo?

No. C'è stata una piccolissima manifestazione a Bilbao, che non ha avuto risonanza. Bisogna sottolineare che nel 1966 non ci sono stati ordini di sciopero generale.

Sono stato molto sorpreso che si contestino questi fatti, perché, nella settimana dell'uscita del film, lei aveva già parlato di questi avvenimenti di cui aveva seguito lo svolgimento alla radio.

In effetti, non pensavo si potesse contestare il film da questo punto di vista. Anche il volantino è autentico. Del resto non è pensabile che noi abbiamo potuto inventare ciò integralmente. Ma è là che tutto è contradditorio... Da una parte ho preso degli attori francesi; se avessi avuto la scelta, se avessi trovato degli attori spagnoli... Non era possibile prendere dei veri resistenti spagnoli. Farli recitare nel film significava comprometterli. E d'altra parte, la scena della riunione politica è in un certo senso molto incompleta. Non potevamo riassumere in sette minuti otto ore di dibattito, se non in forma trasposta, cosa che non vuol dire inesatta.

Biblioteca Gino Bianco

Y. Montand (Diego) e G. Bujold (Nadine)

Il commento con la voce off *nella scena della riunione dà l'impressione di essere messo per rompere lo* charme *di cui gode Diego, per distanziare un po', perché egli non sia privilegiato nei confronti dei suoi compagni.*

C'è una specie di sentimentalismo da rifiutare, non volevo presentare un eroe infelice. Credo di dar l'impressione che egli possa esprimere il suo punto di vista e che, anche se il responsabile è un po' sclerotico, egli l'ascolti con attenzione...

Un'attenzione un po' condiscendente?

Può darsi un poco, ma è un vecchio combattente della guerra di Spagna, l'ha vissuta realmente, e questo conta. Diego è un giovane. Non gli risponde delle stupidaggini, il responsabile. E noi abbiamo fatto molte concessioni. All'inizio il linguaggio era molto più spinto nel senso della fraseologia politica marxista e l'abbiamo smussato perché fosse comprensibile.

Lei sa, dopo che Waldeck Rochet è comparso a « Face à face », la gente sa come s'esprimono i comunisti.

Certo, e quando ho visto Waldeck Rochet, sono stato molto sorpreso, perché non lo vedevo fisicamente; avevo visto delle foto, ma non ne avevo un'idea molto precisa, e, quando l'ho visto, ho trovato che Dasté gli rassomigliava in una maniera straordinaria.

Biblioteca Gino Bianco

C'è stata una reazione pubblica, di cui alcuni critici si sono fatti portavoce, dicendo che questo film era meno difficile degli altri, che tutti potevano andarci e comprenderlo, mentre di fatto ci sono nel film delle ricerche estremamente spinte, che sono talmente « blinkity blank » *che passano in un batter d'occhio, e di cui poca gente si accorge.*

Non sono adatto per giudicare, ma c'è certamente un effetto di contraddizione, non bisogna prenderlo sul tragico del resto. E' divertente che l'ermetismo mi sia rimproverato in un certo momento e che la stagione seguente avvenga il contrario: un film che sarebbe destinato a un numero troppo grande di spettatori.

Mi sembrava che non si fosse mai trattato l'aspetto immaginario del quotidiano, l'aspetto banale dell'immaginazione. Perché il sogno... noi tutti amiamo i sogni, ma perché c'erano, forse, degli effetti derivanti dal fatto che l'immaginario è spesso al di sotto della realtà. In ogni caso, mi sono limitato a far intervenire l'immaginario nei momenti in cui il personaggio è bloccato e non può muoversi. Ciò mi creava delle limitazioni, evidentemente; perché non si potrebbe fare tutto il film sul piano dell'immaginario? Allora ho deciso di far intervenire l'immaginario senza troppo riflettervi. Credo che questo corrisponda grosso modo ai momenti in cui Diego desidera passare a un'azione che in quel momento preciso gli è interdetta. Non sono rimasti praticamente che quegli istanti.

Al montaggio?

No, in sede di sceneggiatura, quasi tutto. Poi ho cercato l'aspetto decronologico dell'immaginario; non penso sia percettibile dagli spettatori, tuttavia possono sentire una sorte di disagio nel fatto che queste immagini sono al futuro: è vero che immaginariamente non si pensa cronologicamente. Se penso: devo andare da un tale tra un'ora, non mi vedo uscire di qui, scendere, prendere un taxi, arrivare, salire le scale e suonare. No, mi trovo già nell'appartamento e poi in seguito ricerco per qual mezzo vi sono giunto. Credo che in ciò vi siano delle cose molto ricche da trovare, esse sono un po' schizzate nel film.

M'interessa, quando si vedono, le scene, che esse corrispondano a una sensazione di « déjà vu », che esse siano un po' preannunciate. Credo che tutti i personaggi del film siano presentati una volta immaginariamente prima di esserlo in realtà, mi è sembrato che se ne potessero dedurre dei motivi: c'è una ri-conoscenza.

Un critico inglese ha scritto quattro righe sul film e diceva: « " La guerre est finie " è stato fatto per provare che, se si è un rivoluzionario spagnolo, si fa l'amore con molto maggior lirismo degli altri, ecc. ». Questo mi ha fatto ridere sul momento ma, in fondo, è vero che, in una situazione di pericolo permanente, in fondo, nel timore di essere arrestati e gettati in prigione da un momento all'altro, c'è anche qualche cosa di esaltante nelle difficoltà improvvise dell'amore...

Biblioteca Gino Bianco

E' ciò che diceva Bataille: le proibizioni, i divieti sono gli stimolanti dell'amore. Proprio a proposito delle scene d'amore che sono molto belle, forse una corrisponde alla sensualità pura e fresca di un semplice momento di distensione, mentre l'altra è una scena di passione?...

Di passione e di quotidiano. E' anche questo che m'interessava e desideravo (non so se ciò è riuscito), mostrare che, quando una coppia vive insieme da lungo tempo, c'è un aspetto rituale, che non impedisce delle emozioni molto profonde, ma con dei gesti un po' idioti, gesti generalmente dissimulati al cinema, dove ci vengono mostrati sempre i momenti di incontro, i momenti di rivelazione fisica, i momenti della prima notte. Ora ecco delle persone che sono insieme da lungo tempo: ho cercato di mostrare i gesti del ritrovamento, abituali e vecchi.

Lei pensa che la fine del film corrisponda a una « presa di coscienza » di Marianne per la causa di Diego? Lei dice più volte che vorrebbe andare in Spagna, essere con lui...

Ci hanno rimproverato di non aver fatto di Marianne una persona politicamente cosciente, attaccata alla Spagna, ma credo che questo sarebbe stato cadere nell'immagine d'Epinal, perché, se ama Diego e ciò che fa, ciò che rappresenta, se ha senza dubbio abbandonato suo marito per lui, è perché egli rappresentava un universo completamente diverso al quale aspirava. Marianne anche avrebbe voglia, in una certa maniera, d'essere una permanente, ma è svedese, vive in Francia: sarebbe molto artificiale fare della sua adesione alla lotta del popolo spagnolo qualcos'altro che un fatto sentimentale. Non credo si possa tutto d'un colpo combattere per dieci anni così per un paese che non è il proprio. Alla fine evidentemente le circostanze sono sufficienti perché le persone prendano delle decisioni più stabili. Che cosa avviene? La crisi di Diego, e il fatto, infine, che egli resterà a Parigi. C'è un momento in cui nella sua immaginazione Diego fa il suo piccolo discorso: « Evidentemente è triste che io rimanga, ma, d'altra parte, potrò leggere, vedere Marianne, rivedere Nadine, potrò scrivere, in fondo questa situazione presenta dei vantaggi ». In un certo senso questo dovrebbe rappresentare il sogno di Marianne: infine, Diego resta. E' assai naturale che lei desideri che lui rimanga, soprattutto dopo questa vita e dopo lunghi anni di separazione... Poi lei si accorge che questo sarà peggio; a partire dal momento in cui ciò che si desidera lo si ha a portata di mano, quando non si è completamente riflettuto sulle conseguenze, ci si accorge che sfocerà in un'altra forma di catastrofe. Dunque c'è in lei, è vero, una certa « presa di coscienza »: Diego non sarà mai altro che un « permanente ».

Marianne non ha, alla fine, una reazione contro il Partito che potrebbe ritenere responsabile del pericolo che corre Diego. Anzi, al contrario, è la solidarietà che viene fuori... Per Marianne si tratta pur sempre degli amici di Diego.

Biblioteca Gino Bianco

E' davanti a delle decisioni da prendere che la gente si rivela. Se tutto il film mostra le buone intenzioni un po' sparse, la fine... la fine quale immagino, è che essa arriva a Barcellona, ritrova Diego e Juan, e dice loro: « attenzione, voi siete completamente scoperti, vi si arresterà al ritorno ». Allora essi rientreranno per vie differenti. Può darsi che Diego e lei restino in Spagna.

Avete avuto la sensazione facendolo che stavate realizzando il vostro film più diretto?

Non si possono avere sensazioni di questo ordine.

Ci sono certamente delle sceneggiature che richiedono delle ricerche d'un ordine differente, per esempio « Marienbad » non lo si concepisce in maniera diversa.

Fu la bella sorpresa di « Marienbad »... I primi quindici giorni, eravamo presi da una sorta di terrore, avevamo veramente l'impressione di toccare delle cose che ci sorpassavano completamente, un po' spaventose, alle quali eravamo forzati di obbedire. Con « Marienbad », non abbiamo mai avuto l'impressione di fare un film gratuito o « decorativo ». In fin dei conti, noi siamo stati tutti bloccati. E' curioso, perché, se si fosse trattato di me, o di un solo attore o di una sola attrice, si sarebbe potuto dire che era perché amavamo Robbe-Grillet, che eravamo sensibili a questo genere di suono o di letteratura; ma era tutta l'« équipe », erano delle persone che non avevano mai letto una riga di Robbe-Grillet che si ritrovavano bloccati in quella atmosfera.

P. Crauchet (Roberto) e Y. Montand (Diego)

Biblioteca Gino Bianco

Durante il « si gira », gli scrittori non vengono mai sul set?

Questo è capitato così per caso fin dalla prima volta, con Marguerite: essa non poteva prendere l'aereo, non poteva restare così a lungo in Giappone. Poi ho riportato le bobine e ho potuto discutere con lei al momento del montaggio. Allora tutta una parte del testo è stata riscritta. M'è sembrato interessante che lo sceneggiatore, a partire dal momento in cui si comincia a girare, non sappia più nulla, in maniera che io possa mostrargli il film già a montaggio iniziato: là ci saranno cose che accoglierà in una maniera fresca, ciò che non è il caso se ha visto le bobine una dopo l'altra... E come c'è sempre un lavoro di limatura da fare, è una maniera di ritrovarsi veramente nel concreto, e credo che se no, sarebbe una cosa un po' superficiale.

Lei pensa che sia questo lavoro in due tempi che ha fatto sì che fino a Semprun tutti gli scrittori che hanno collaborato con lei hanno poi voluto fare del cinema?

Ho sempre voglia di rovesciare la proposizione e di rispondere: « No. Se li ho scelti è perché sentivo che era della gente di spettacolo, e il fatto che essi abbiano voglia di fare dei film lo proverebbe ». Non li ho scelti per le loro qualità letterarie ma per le loro qualità drammaturgiche. Si potrebbe dire che violento i miei collaboratori domandando loro di non assistere alle riprese, ma, sovente, sono loro che me lo propongono. In fin dei conti credo che sia molto difficile, se si vuole credere a ciò che si fa, essere in due su un « set ». Non è questione di discussione, ma si può aver la tendenza a « far piacere », e poi si perde il filo. Credo anche che si debba poter sbagliare durante uno, due, tre piani, e che un errore che prosegue durante tutta una sequenza può giustificarsi con l'ultimo numero della sequenza e diventare una buona cosa, mentre, se si aggiusta il tiro su ogni inquadratura, si rischia di arrivare ad una cosa spaventosa.

Lei ha lavorato con tutti i suoi sceneggiatori come con Semprun, scrivendo insieme?

Grosso modo, sì. Ma ci sono dei momenti in cui con l'uno è tutti i giorni, con un altro una volta ogni otto giorni; è molto variabile.

Che genere di direttive ha dato a Fusco per la musica?

E' lui che ha proposto i cori, e debbo dire che ho subito accettato. Ciò che era interessante, era legare, grazie a Fusco, le scene d'amore e le scene politiche (gli stessi temi sono utilizzati nei due casi), e di accentuare il miscuglio e l'interazione dei sentimenti. Si ritrovano il tema spagnolo, il tema della rivoluzione piuttosto, un movimento un po' perpetuo che si fonde con le scene sentimentali, con quelle del funerale, per legarle assieme. E' una musica estremamente tonale, dunque tradi-

Biblioteca Gino Bianco

zionale, ma è il problema della musica di film. Ciò che c'è di complicato nella musica contemporanea, è il suo sviluppo « orizzontale », cioè essa procede per sovrapposizione per addizione per sviluppo globale. Cioè, alla fine del movimento, se avete abbastanza orecchio e abbastanza memoria, arrivate a vedere questa sovrapposizione degli accordi, ciò che mi sembra essere movimento orizzontale. Mi sembra che la musica drammatica dovrebbe, al contrario, avere uno sviluppo verticale, per seguire lo sviluppo d'una azione. Allora è molto difficile adottare un linguaggio contemporaneo, per una storia che, senza dubbio, obbedisce a delle leggi più antiche, provvisoriamente.

dall'intervista a cura di **Robert Benayoun, Michel Ciment, Jean-Louis Pays** *in POSITIF n. 79, ottobre 1966, per gentile concessione della rivista*

I FILM

I professionisti
I BUONI FUCILI

Sono spesso gli onesti artigiani come Brooks a darci i film più belli e a fare i discorsi più rigorosi. Perchè questi sono i due grandi meriti di I PROFESSIONISTI, con il quale Brooks raggiunge forse il culmine di una ricca carriera: riesce a dire cose chiare, precise, rigorose e ad essere un film semplice e generoso.

Primo merito, « I professionisti » costituisce un appassionante film d'azione. Ci sono i luoghi canonici del western: i personaggi a tutto tondo, con caratteristiche spiccate; sparatorie frequenti e improvvise; cavalcate a perdifiato; inseguimenti, con le inquadrature alternate dei fuggiaschi e degli inseguitori; tormente di sabbia; il duello testa a testa dei due protagonisti; i paesaggi desolati e maestosi. Brooks a questi stereotipi ha infuso una ricchezza e un'inventiva insolite; riesce davvero a far parlare la sabbia, le rocce, i brandelli di muro, riesce a far sentire

Biblioteca Gino Bianco

l'arsura implacabile, sotto quel sole a picco; la macchina saltella su e giù, in lungo e in largo per la montagna, la fa vivere: la sequenza dei predoni, ad esempio, è vista da almeno sei o sette punti di vista, secondo la dislocazione e i movimenti dei personaggi, fermo restando come punto di riferimento Bill Dolworthy appeso a gambe all'insù. Le azioni dei personaggi sono nette ma non monolitiche, anzi essi sono ricchi di risvolti, fanno una cosa e poi ne fanno un'altra in contraddizione: ragazze che baciano e poi puntano la pistola e sono sincere in entrambi i momenti, banditi che sorridono e intanto sparano da sotto il cappello, pastori fedelissimi che ti fanno trovare i fucili spianati, e così via.

Non sono tipi schematici, bensì personaggi complessi. Non c'è ombra di psicologismo, di fuga verso l'interno, tutto è risolto immediatamente in azione, in comportamento. Eppure c'è una fitta trama di rimandi da un personaggio all'altro, un sottile studio dei loro rapporti; splendido esempio è la sequenza in cui i professionisti devono decidere chi si fermerà a sbarrare il passo: una serie di rapide inquadrature, poche parche ed appropriate parole, e ne vien fuori una articolata sfaccettatura dei caratteri.

Qualcuno, molto acutamente, vi ha anche ritrovato la tecnica del film di guerra: la scelta degli uomini in quanto specialisti (la mente, l'esperto di dinamite, il cowboy, l'arciere), la minuziosa preparazione tecnica e quindi l'ardua e quasi disperata « missione » di un « commandos » di pochi uomini, la realizzazione dell'impresa e le complicazioni del ritorno; e, ancora, il duplice passaggio negli stessi luoghi, lo sfruttamento dei dispositivi preparati nell'andata, il ferito che ritarda la marcia e la rende più faticosa, le diversioni della prigioniera. Eppure tutti questi elementi, che di solito fanno parte di uno schema meccanico, diventano qui necessari e naturali; è un film ricco e complesso e appare semplice e lineare: tanta è la padronanza del racconto di Brooks, così perfetto il controllo di ogni elemento del film.

Prendiamo l'interpretazione. C'è la cura tutta hollywoodiana per gli attori; in più la misura e la giustezza del gestire di Brooks. Lee Marvin, che normalmente gigioneggia in maniera insopportabile, qui dà vita ad un intenso, amaro, ritroso, misuratissimo Rico; di Burt Lancaster, attore abbastanza monocorde, sono sfruttate le qualità migliori, la forza fisica, la protervia ribalda alla Douglas Fairbanks, la naturale simpatia, l'immediata comunicativa; il Rasa di Jack Palance è plebeo, duro, spietato, sentimentale e lucido al punto giusto. Robert Ryan e Ralph Bellamy sono attori tradizionali, ma calibratissimi e posseggono una perfetta aderenza alla parte. Anche l'interpretazione di Claudia Cardinale è, tutto sommato, sufficiente e deporosa, anche se si dimostra troppo decorativa e priva di quella spregiudicatezza intellettuale e della doppiezza di comportamento, che il personaggio di Maria richie-

Biblioteca Gino Bianco

C. Cardinale e L. Marvin in « I professionisti » di R. Brooks

deva. Doppiezza, che invece possiede la figurina così vitale e autentica di Chiquita, disegnata da Marie Gomez.

Grazie a Dio, Brooks dimostra che un film serio non è necessariamente un film alla camomilla, né un film astruso. Non è che un autore debba essere ad ogni costo facile e semplice, occorre riconoscere alla forma complessa di film come « Muriel » o « Nicht versöhnt » una sua necessità di fondo. Appunto per questo, la semplicità di Brooks mi pare un merito rilevante: ha fatto un film che si situa nell'ambito di un genere, come il western, che tanta parte del la critica, sulla base dell'idiota distinzione tra film commerciali e film d'arte, non prende nemmeno in considerazione; eppure, per intransigenza e lucidità di discorso, e come capacità di capire il nostro presente storico-politico, esso batte di parecchie lunghezze tutte le « opere d'arte », e non solo di questa stagione.

Secondo, e maggiore, merito, c'è in « I professionisti » un'alta e vera coscienza morale. Brooks sa vedere i rapporti concreti e sostanziali della situazione e giudica a partire da essi, e non dall'apparenza delle cose.

Il film parla della rivoluzione messicana (ma, dice un personaggio di Brooks, non è, in fondo, sempre la stessa, l'unica rivoluzione: i diseredati contro gli sfruttatori?) e la descrive nel 1917,

Biblioteca Gino Bianco

nel momento del riflusso quando delusioni e rancori esplodono e vengono a galla tutte le scorie delle rivoluzioni. Bill e Rico hanno vissuto quell'esperienza, ed ora si ritrovano, delusi e amareggiati, a combattere dall'altra parte, al soldo di un « boss » americano. Sono, Rico e Bill, dei professionisti, al pari del negro e del cowboy; essi partono per far bene il loro lavoro, sono pagati per questo, il resto non li riguarda. Ma, a contatto con la realtà della rivoluzione, qualcosa entra in crisi in loro.

Brooks distrugge il moralismo superficiale. « Tutto è inutile. Quando i morti sono sepolti, rispuntano i politicanti », dice Bill Dolworth. « E allora? — risponde Rasa, il capo messicano. — Tu vuoi la perfezione o nulla. Oh! Tu sei troppo romantico, amico! ». La realtà è più complessa. Sono pretesti troppo comodi con cui i professionisti (e gli americani) giustificano il proprio squallido immobilismo e pretendono di imporlo agli altri.

E, di fronte alle stragi e alla crudeltà, Brooks assume una prospettiva critica e razionale; non considera gli atti isolatamente, ma solo alla luce dei moventi che li ispirano, elucida i meccanismi che regolano le rivoluzioni, definisce con giustezza l'atteggiamento degli uni e degli altri. Una vera maturità di giudizio e una profonda moralità.

Altro che la generica e sentimentalistica Pietà per le Vittime di ambo le parti, di Pontecorvo! Un esempio: l'esecuzione delle guardie governative, allineate sulla massicciata ferroviaria e uccise freddamente una dopo l'altra, mentre i due ufficiali sono impiccati al palo della luce; e l'americano dal cuore tenero (Robert Ryan) ha parole di esecrazione e di disgusto, e si commuove sulle vittime. Ma che cosa c'è sotto, si domanda Brooks? Da una parte ci sono i diseredati che lottano per un'esistenza da uomini, dall'altra il capitale e i suoi strumenti che negano loro questo diritto e conducono una repressione spietata. Quali sono i fucili buoni, quali sono quelli cattivi? Rasa, Maria, Chiquita e i rivoluzionari rubano qualche centinaio di dollari, ricattano, ingannano per ripulire un po' il loro paese e renderlo abitabile; il « boss » americano, invece, ha rubato legalmente milioni di dollari a quella terra. Dove sta la vera immoralità?

E' la realtà dei popoli sottosviluppati. Il « boss » americano paga e i professionisti americani vanno a liberare chi non vuol essere affatto liberato. Green, che è tutto rispettoso della legge e ha l'apparenza del liberatore, è colui che in realtà con la legge e con la libertà opprime. Brooks dimostra di avere capito i popoli del terzo mondo e l'atteggiamento USA nei loro riguardi (compresa la rivoluzione vietnamita).

Le cose non stanno proprio come sembrava. Che fare, per i quattro professionisti? Brooks distrugge anche l'alibi fondamentale del professionismo: noi siamo dei tecnici, non c'entriamo. E no! Non è possibile. I quattro professionisti si scontrano con la necesità di trovare una giustificazione alle proprie azioni di fronte a se stessi e

Biblioteca Gino Bianco

di fronte alla società, non quella della istituzione e della legge, bensì « gli altri ». E la cosa mi pare rivoluzionaria. Un'altra lezione di impegno morale.

E', quello di Brooks, un discorso di estrazione anarchica-individualistica-tardoromantica, che, tra l'altro, in « I professionisti » trova nella tradizione western dell'eroe romantico e degli angeli dalla faccia sporca un terreno culturale congeniale. Per quanto una simile posizione possa avere dei limiti di fondo, che in altra occasione sono venuti fuori, Brooks porta avanti un discorso generoso come pochi al cinema, e dalle idee singolarmente chiare.

Fedeltà alla vita, onestà di artigiano: è, quella di Brooks, una lezione da tenere ben presente al cinema.

Gianni Volpi

I PROFESSIONISTI (The Professionals) **rg.** Richard Brooks; **sogg.** dal romanzo di Frank O'Rourke « A mule for the marquesa »; **scenegg.** Richard Brooks; **fot.** John Hall (Technicolor, Panavision); **mus.** Maurice Jarre; **prod.** « Pax Ent. di R. Brooks » per la Columbia; **distr. ital.** Ciad-Columbia; **orig.** USA (1966); **con** Burt Lancaster (Dolworth), Lee Marvin (Fardan), Claudia Cardinale (Maria), Robert Ryan (Ehrengard), Jack Palance (Raza), Ralph Bellamy (Grant), Woody Strode (Jake), Joe De Santis (Ortega), Maria Gomez (Chiquita); **lung.** (ed. ital.) m. 3196.

Il buono, il brutto, il cattivo RIPOSINO IN PACE

Sergio Leone aveva fornito con IL COLOSSO DI RODI (1961) una buona prova. Un affascinante spettacolo di intrigo e di magia. Un film in cui la materia (romanzo d'appendice) veniva trattata con distacco ed ironia, evitando la caduta nelle « Lacrime » e nel « Dramma ». Una favola divertente, resa con una certa abilità cinematografica.

« Per un pugno di dollari », « Per qualche dollaro in più », « Il buono, il brutto, il cattivo » non sono riusciti a mantenere vivi quegli elementi positivi. Tutti tre sono da giudicare in modo negativo, pur con motivazioni critiche diverse.

Certo c'è stato, nell'attività di Leone, un notevole salto di qualità nella tecnica cinematografica, un uso più sofisticato dell'inquadratura e della macchina da presa. E' mancato però l'appuntamento con un capovolgimento reale del western tradizionale. Porsi di fronte ad un genere popolare (il western) per distruggerne i miti e con la volontà di divertire (gli altri, non se stessi).

Il limite più grosso, dei films western di Leone, è l'elemento co-

Biblioteca Gino Bianco

stante di mistificazione. Il fatto, cioè, di credere, di partecipare a ciò che si racconta. I suoi personaggi, in una atmosfera rarefatta, sparano ed uccidono senza ironia alcuna. Il ricatto emotivo ai nervi dello spettatore, la creazione di una moda mitologica e di nuove formule stereotipe ne sono il risultato.

Malgrado questo, si poteva ritrovare in « Per un pugno di dollari » l'elemento della **novità**, che operava, **solo** per il fatto di essere nuovo, una autentica frattura con il tradizionale western statunitense e con le fedeli e brutte copie tedesco-iugoslave (« Il tesoro del lago d'argento », « Sureland mano veloce »). Fare emergere questa frattura era, poi, importante nell'ambito di una critica impegnata in graduatorie di incassi ed in divagazioni pseudo-sociologiche, tutte belle e sante cose che portavano all'importante acquisizione critica che esiste « l'Arte » e il « Consumo » (e che del film è meglio non parlarne).

IL BUONO, IL BRUTTO, IL CATTIVO, di gran lunga il peggiore dei tre, ci presenta una raccolta ed un ingigantimento paradossale dei temi e delle soluzioni esperite nelle prime due pellicole. I protagonisti passano da 1 a 3. La durata è di 2 ore e 30 minuti. Le musiche sono ossessive ed assordanti. La macchina da presa ballonzola, gira su se stessa, compie acrobazie. I protagonisti si impiccano a vicenda, si torturano, ammazzano senza giustificazione alcuna. Insomma, una notevole noia e un po' di mal di testa. Ma, Leone si adegua: fa muovere i suoi eroi tra un campo di concentramento, prigionieri pieni di dignità e di occhi tristi, capitani con crisi di coscienza, il tutto sullo sfondo della « sporca » guerra di secessione americana. Insomma un po' di pacifismo. I pro-

E. Wallach e Clint Eastwood in « Il buono, il brutto, il cattivo » di S. Leone

Biblioteca Gino Bianco

tagonisti sono degli assassini e dei ladri, ma la guerra rende tutti tali, li si può quindi condannare? F. Valobra su « Men » dice di no, ed esalta il valore del film. Dalla nuova mitologia western al western ideologico-impegnato. I miti della civiltà dei consumi stavano dietro a « Per un pugno di dollari ». L'ideologia politica della stessa (o meglio il centro-sinistra) sta dietro al « Il buono, il brutto, il cattivo ». E allora la critica, di cui prima si parlava, si fa più attenta, coglie il messaggio, interpreta e chiarisce, appoggia il film, segnalandolo dai quotidiani ai suoi lettori.

Il discorso del western italiano è finito. Rimangono di esso film che ci hanno divertito perché hanno saputo individuare nell'ironia e nel distacco dalla materia narrata l'unico modo per fare cose non inutili.

D. Tessari (« Una pistola per Ringo », « Il ritorno di Ringo ») è l'unico nome che ci sentiamo di fare: per il desiderio di prendere in giro, di fare il verso, per la sana voglia di divertire. Gli altri, per il discorso sul cinema che ci interessa fare, non contano. Leone per primo.

Massimo Negarville

IL BUONO, IL BRUTTO, IL CATTIVO rg. Sergio Leone; **sogg.** Luciano Vincenzoni, Sergio Leone; **scenegg.** Age, Scarpelli, L. Vincenzoni, S. Leone; **fot.** Tonino Delli Colli (Techn.); **mus.** Ennio Morricone; **prod.** Alberto Grimaldi per la PEA; **distr. ital.** PEA; **orig.** Italia (1966); **con** Clint Eastwood (il biondo), Ely Wallach (Tuco), Lee Van Cleef (Sentenza), Aldo Giuffrè (il capitano nordista), Rada Rassimov, Antonio Casas, Aldo Sambrel, Enzo Pepito, Luigi Pistilli, Livio Lorenzon, Al Mulloch, Sergio Mendizabal, Molino Rojo, Lorenzo Robledo, Mario Brega; **lunghezza** m. 4840.

Morgan pazzo da legare
IL GORILLA SAGGIO

Il « free cinema » attraverso il suo regista forse più significativo prosegue il discorso sulla società inglese. Ad essere preso di mira nel film di Karel Reisz MORGAN PAZZO DA LEGARE non è soltanto, come di solito fra gli « arrabbiati », il buon senso borghese, il conformismo dell'establishment, l'aridità e l'asfissia della società del benessere, bensì tutta la società inglese globalmente, comprese le frange « progressiste » e la cosiddetta alternativa proletaria.

In una società organicamente articolata, che tende alla integrazione di tutte le componenti, ogni fermento di opposizione è deformato e il rifiuto ideologico scivola di continuo nel folklore schizofrenico, nell'evasione gratuita. Il film

Biblioteca Gino Bianco

V. Redgrave e D. Warner in « Morgan matto da legare » di K. Reisz

di Reisz è centrato proprio su questo. Morgan, il protagonista del film, dice di essere un marxista rivoluzionario, trotzkista e libertario naturalmente: in realtà la sua attività rivoluzionaria è limitata al livello iconografico; ex pittore è ormai soltanto capace di disegnare nei luoghi più impensati falci e martello; o al massimo, va a rendere omaggio alla tomba di Marx. Il suo rivoluzionarismo rimane estremamente individualistico, velleitario; trova la propria dimensione nell'immaginazione malata, nel volontarismo antiborghese fine a sé stesso. Lo stesso assorbimento del marxismo operato da Morgan si mantiere sostanzialmente in una piattaforma di carattere emozionale.

Morgan, eroe positivo, è un disadattato cronico, un uomo che non vuole e non riesce ad inserirsi nel meccanismo codificato dei rapporti, nelle forme sclerotiche e standardizzate di comportamento che la società tende a imporgli: è un individuo che rifiuta certe complicità, certe funzioni, che non accetta le regole del gioco e crea un proprio mondo sostanzialmente « diverso » anche se non completamente autonomo: Morgan non tende più a cambiare il mondo, Morgan sovrappone al mondo represso della società inglese un altro mondo fondato sulle leggi dell'istinto e della tensione emozionale. Con questa scelta egli si preclude ogni possibilità operativa, ma nello stesso tempo salvaguarda la purezza libertaria ed il carattere « integrale » della sua rivolta: e qui è l'elemento positivo ed insieme il limite della posizione di Morgan, l'aspetto tragico della sua esperienza e la ragione dello scacco finale.

Biblioteca Gino Bianco

Di fronte ad un personaggio di questo tipo Reisz aveva due strade: o puntare tutto sul rapporto personaggio-società per rappresentare drammaticamente le rispettive ed opposte leggi operative, o insistere sui modi anticonformistici del personaggio, sul suo orizzonte psicologico e sul suo comportamento. La scelta di Reisz si è orientata verso questo secondo tipo di rappresentazione, insistendo soprattutto sulle capacità creative ed istrioniche di Morgan: Reisz si è posto come obbiettivo la completa risoluzione nella gestualità della dinamica ideologica e psicologica del protagonista. In questa direzione adegua la struttura tecnica del film al carattere del personaggio, al suo genio istrionico attraverso invenzioni estrose, metafore, gags, l'inserzione dei fotogrammi di Tarzan e King Kong. La dimensione esistenziale di Morgan è la disponibilità creativa in forme di opposizione alla normalità, proprio come la « forma » del film è l'inventività stilistica assolutamente libera dalla tradizione. Il film è così costruito non sulla base della esigenza di un'azione centrale « a tutto tondo » e di forme « tipiche », ma come libero dispiegarsi della storia, priva di ogni condizionamento.

Ma qui c'è un discorso ideologico da accennare: la caratterizzazione ideologica di Morgan è indubbiamente corretta, e così pure quella della madre, capace da un lato di pagare di persona, attraverso la continuità dell'impegno, ma d'altro canto esemplarmente stalinista, con una mentalità da burocrate fautore dell'ordine, conformista, di fatto integrata nel sistema e incapace di prendere in considerazione forme radicalmente antitetiche: ma il significato **politico** di tutto questo è ben chiaro: nel riconoscimento della debolezza e contradditorietà di certe posizioni apparentemente rivoluzionarie si attesta di fatto la liquidazione non solo di una effettiva prospettiva rivoluzionaria, ma dello stesso valore di ogni esperienza contestativa.

Impelagato in una esperienza matrimoniale agli sgoccioli, Morgan si richiude in un orizzonte individuale, tentando con la società convenzionale un confronto fatalmente votato alla sconfitta. D'altronde l'incertezza della sua posizione è ulteriormente dimostrata dal fatto che tutti i suoi interessi sono centrati sul rapporto sentimentale con la ex-moglie, che rappresenta esemplarmente i tipici valori della società borghese.

La dissoluzione del protagonista è già prefigurata dalle sue contraddizioni mentali. Non potrà che finire in manicomio a disegnare le solite decorative e inoffensive falci e martello. E' la diagnosi (abbastanza esatta, purtroppo) di una condizione (oggettiva e soggettiva) di impotenza politica. Con tante ambiguità.

Paolo Bertetto

MORGAN MATTO DA LEGARE (Morgan, a suitable case for treatment) **rg.** Karel Reisz; **aiuto reg.** Claude Watson; **sogg.** David Mercer; **fot.** Larry Pizer, Gerry Turpin; **mus.** John Dankworth; **prod.** Quintra

Biblioteca Gino Bianco

Films Production (Londra); **distr. mondiale** Lion International Films; **orig.** Inghilterra (1966); **con** David Warner (Morgan), Vanessa Redgrave (Leonie), Robert Stephens (Napier), Irene Handl (la sig.ra Delt), Newton Blick (il sig. Henderson), Nan Munro (la sig. Henderson), Bernard Bresslaw (il poliziotto), Arthur Mullard (Wally), Graham Crowden, Peter Cellier, John Rae, Angus Mackay.

L'armata sul sofà
LA VITA AL CASTELLO

Di tanto in tanto, il cinema francese ci sorprende con qualche piccolo bel film, come questo LA VIE DE CHÂTEAU, che, per fortuna, si situa al di fuori delle astruserie della « Nouvelle vague » e non fa sfoggio di una tecnica da funambolo, e si presenta semplicemente come il prodotto di un buon artigiano, cui non mancano, però, né onestà intellettuale né intelligenza. Il film è, e vuole essere, una piccola cosa, graziosa, divertente, ben fatta. Acqua fresca. Solo che preferiamo l'acqua fresca a ciò che si presenta come l'ambrosia degli dei e non è che... vinello sofisticato.

Acqua fresca, dunque. Ma, per arrivare a questa levità ed esattezza di tono, Rappenau e i suoi collaboratori Sautet e Cavalier (e, aggiungerei, il veterano di infinite colonne sonore, pare più di 800, Michel Legrand) non hanno fatto affidamento sulle virtù più o meno magiche dell'improvvisazione. Secondo il modello del cinema americano, a cui essi guardano con evidente simpatia, gli autori dimostrano di credere assai di più ai frutti del lavoro di un'équipe affiatata che non alla creatività del Genio solitario; hanno, perciò, compiuto un paziente, quasi pedante lavoro di limatura sul soggetto e di controllo su ogni elemento del film in modo che il risultato fosse alquanto più spigliato e spontaneo.

L'ambientazione è da commedia brillante: un vecchio castello circondato da un grande parco, dove vive una graziosa castellana insoddisfatta della vita di campagna e del troppo borghese e sedentario marito, e dove le vicende della guerra fanno approdare un capo della resistenza e un legnoso, ma galante ufficiale nazista che vi si accampa con la sua compagnia.

Marie ha così a sua disposizione uomini più virili, eroi o militari. Ma, alla prova del fuoco dello sbarco in Normandia, mentre i due « eroi » naufragano miseramente per la campagna, sarà proprio il marito a recitare la parte dell'eroe, sia pure un po' maldestro, e

Biblioteca Gino Bianco

a riconquistare il suo posto nel cuore della moglie. Già mi pare bello l'apologo, con questo pacioso sedentario che solo si dimostra all'altezza della Storia e dell'Amore e con la smitizzazione dei due personaggi « ufficiali » pieni di vuota boria. Ma soprattutto contano i pigmenti di cui è stata farcita la storia, i « gags » (da ricordare per il ritmo perfetto dell'esecuzione, almeno due: la scomparsa sotto una bomba del generale nazista, e lo scherzo giocato dai dipendenti al fattore di fingersi la Gestapo), le trovate, la grazia con cui gli autori fanno lievitare cinematograficamente certi particolari come lo schiocco di una mela addentata, una bicicletta buttata a terra, i cucchiai dei contadini che si affondano sonoramente nei piatti, i calci nel sedere; lo schizzo di figure minori, ma non meno nitide e vive, come la grinzosa e autoritaria madre di Jerôme, e, soprattutto, il travolgente Monsieur Dimanche, padre « all'antica », fattore tirannico con i dipendenti e con i proprietari e resistente sotto lo pseudonimo di Venerdì; la descrizione pungente del mondo dei contadini, sempliciotti da novella trecentesca, e ancora l'arguzia degli scontri tra i vari personaggi. Infine gli attori, che in un film di questo tipo contano moltissimo: al centro spicca con il dovuto risalto la freschezza cristallina di Catherine Deneuve, e intorno, con una direzione calibratissima, il regista lascia scatenare Pierre Brasseur, costringe ad un misurato controllo Philippe Noiret, porta a puntuali caratterizzazioni Carlos Thompson, Mary Marquet e Henri Garcin. Un meto-

H. Garcin e C. Deneuve in « L'armata sul sofà » di J. P. Rappeneau

dico lavoro di artigiano a tutti i livelli del film, perché la fantasia vi appaia assolutamente sbrigliata.

E' chiaro quanto, nel richiamo alla necessità prima della « costruzione », Rappeneau sia vicino al cinema americano. Qualcuno ha parlato, a ragione, di ritorno al classicismo (Hollywood rimane, in questa cosa, un modello inarrivabile), riscontrando anche riferimenti puntuali di aneddottica a certi film di Ford e di Hawks. Tra l'altro, nel film è seguito scrupolosamente l'imperativo del cinema classico di non far sentire la macchina. Anche là dove c'è sotto una notevole abilità tecnica, quasi non ci se ne accorge, perché è tutta riassorbita nella cosa raccontata, non diventa mai pezzo di bravura, estetismo più o meno fine a sé stesso. Prendete anche le cose di un gusto vicino alla « nouvelle vague », i lunghi carrelli di Marie in bicicletta o di Marie lungo il muro di cinta del parco, o una delle sequenze iniziali in cui Jerôme, dopo aver scoperto il furto delle mele, esce infuriato dal palazzo, ed è visto avvicinarsi, in inquadratura fissa, a Marie che legge sull'amaca, si alternano le inquadrature dei due personaggi sempre più rapide, finché scatta un carrello avanti in soggettiva su Marie (lo sguardo di Jerôme che si sta sempre più avvicinando alla moglie). Soluzioni formali di questo tipo non sono appariscenti, perché non vanno mai più in là, nemmeno di un fotogramma, delle esigenze del racconto. Per qualcuno, questo costituisce ancora un merito.

Un altro segno del suo classicismo è il carattere così poco rivoluzionario del soggetto. E ci piace anche questo. Rappenau dimostra tanta spregiudicatezza intellettuale e tanto buon gusto da non preoccuparsi della Resistenza e dell'occupazione e riderne tranquillamente. Per lui è soltanto una situazione splendida per l'altro che gli interessa, la vita di castello, i rapporti tra i personaggi, il trionfo del pacioso antieroe. E' il bel anticonformismo di chi fa dell'ironia su valori (civili, democratici...) che sono tabù, senza mai nemmeno sfiorare il qualunquismo e il reazionarismo filofascista. Tailleur ricordava che Lubitsch aveva avuto il geniale cattivo gusto di ridere della guerra, dell'occupazione e della Resistenza, in pieno conflitto. Rappenau lo fa solo dopo vent'anni. Tuttavia, nell'attuale proluvie di trombonismo e di retorica resistenziale, ci sta bene anche così.

Gianni Volpi

L'ARMATA SUL SOFA' (La vie de Chateau) **rg.** Jean-Paul Rappeneau; **sogg.** Jean-Paul Rappeneau, Alain Cavalier e Claude Sautet; **scenegg.** Daniel Boulanger; **fot.** Pierre Lhomme (b.n.); **scenogr.** Jacques Saulnier); **costumi** Marc Doelnitz; **mus.** Michel Legrand; **prod.** Ancinex, Films La Gueville; **orig.** Francia (1965); **con** Catherine Deneuve (Marie), Philippe Noiret (Jérôme), Pierre Brasseur (Monsieur Dimanche), Mary Marquet (Charlotte), Henry Garcin (Julien), Carlos Thompson (Klopstock), Marc Ducicourt (Shimmelbeck), Donald O' Brien (l'ufficiale americano), Robert Moor (Plantier).

Biblioteca Gino Bianco

Se sei vivo spara

ANATOMIA DELLA VIOLENZA O VIOLENZA DELL'ANATOMIA?

Il western italiano ci ha dato molto poco. Passati ad altri temi i registi migliori, fossilizzatisi gli altri: la stanca ripetizione di contenuti e di soluzioni caratterizza le ultime produzioni. Nel film di G. Questi domina la violenza: violenza che il regista vuole motivata da un discorso (almeno in parte) non equivoco.

Fare un western « impegnato » è difficile. Questi ci è riuscito, in parte, a livello delle immagini. Ha rifiutato cioè la sola ideologizzazione del dialogo. Non si è servito, in sostanza, di soluzioni cinematografiche innocue e collaudate applicando ad esse una o due battute allusive. Al contrario, ci ha dato un film (almeno parzialmente) interessante, girandolo con abilità tecnica e fornendo le immagini di una espressività tale da cogliere i rapporti interni del discorso ideologico. Per cogliere questo rapporto Questi usa una tecnica estremamente funambolica. Gioca molto sul piano formale (inserimento di fotografie fisse, stacchi improvvisi, uso prolungato del primo piano, movimento costante della macchina da presa). E' presente, in questo eccesso di virtuosismo cinematografico, il pericolo del formalismo inutile e gratuito. A questo pericolo Questi non si sottrae completamente.

Nella prima parte del film l'uso del mezzo cinematografico è in Questi pertinente e necessario: precisa l'ideologia « fascista » dei personaggi, chiarisce le motivazioni della violenza, del suo maturare, del suo esplodere. Ma, nella seconda parte del film emergono cadute e limiti. L'introduzione nella vicenda del « boss » del paese e dei suoi « pistoleros » in divisa risulta estranea e forzata. E' evidente qui lo sforzo di Questi di ideologizzare al massimo: il regista non tiene conto delle mediazioni necessarie, si perde in simbolismi, allusioni e citazioni irrisolte e banali. Così il discorso si fa confuso ed inespresso e a tratti ridicolo (si pensi alle battute pronunciate dal grande proprietario, al suo atteggiamento, alla sua morte).

Qui il film rivela i suoi grossi limiti, scopre le sue debolezze che sono, in primo luogo, un eccesso di formalismo che a lungo andare diventa estraneo alla vicenda, pura esibizione di virtuosismo tecnico. E poi anche ideologiche: Questi ha scelto un discorso contro i falsi miti del west e su questo siamo d'accordo. Ma rispunta il pericolo del discorso personale, della compiacenza e della inutilità: il che significa tornare a vecchie soluzioni. Infatti la seconda parte del

Biblioteca Gino Bianco

film denota (con lo spostarsi dell'azione dal paese al quartier generale del grande proprietario) la incapacità di portare all'estreme conseguenze il discorso abbozzato nella prima mezz'ora di proiezione. Il film chiude con soluzioni stereotipe a cui il western italiano ci ha abituato (e con cui, francamente, ci ha, a sufficienza, annoiato).

Massimo Negarville

SE SEI VIVO SPARA rg. Giulio Questi; **prod.** GIA Cinematografica (Roma)-Hispamer Film (Madrid) (Eastmancolor); **orig.** Italia (1966); **con** Thomas Milian (Barney), Marilù Tolo (Flory), Piero Lulli (Hoaks), Patrizia Valturri (la moglie di Hagerman), Roberto Camarden (Hagerman), Paco Sans (Sorro).

Questa ragazza è di tutti STATION BLUES

Sydney Pollack è un giovane, e ai giovani molto si perdona: se non ha trovato una sua pregnanza narrativa, una sua « solidità », c'è sempre da sperare che la trovi in futuro, e comunque — visti i tempi che tirano e i debuttanti americani che si fanno avanti (ultimo il Robert Gist di VIVI E LASCIA MORIRE — esempio classico di come si sciupano alcune idee possibili e di come NON si fa un film — o le dozzine di registi che, a difetto della fucina tradizionale dell'assistentato ai « grandi vecchi » vengono a Hollywood dalla TV e abbondano in zoom e giravolte di frenetica e gratuita imbecillità) è sempre meglio rischiare in troppa fiducia piuttosto che fare boccuccia.

D'altronde l'impresa ha più di un aspetto originale (e simpatico): il richiamo, assai diretto, al Kazan di « Splendore nell'erba »: lo stesso romanticismo amaro, lo stesso tentativo di legare una storia sentimentale abbastanza esasperata ad un contesto sociale preciso, qui gli anni '30 della crisi negli stati del sud; un vago tentativo di resuscitare certo realismo poetico francese (minore) d'anteguerra, ben oltre al pretesto williamsiano. Queste pretese non vengono portate fino in fondo, e il film non supera le esitazioni di comodo né sull'amore tra maledetti, troppo « recuperati » (la prostitutella sognatrice e il licenziatore di ferrovieri), né sul contesto e le ragioni strettamente sociali ce lo condizionano fino alla lenta tragedia, e la Hollywood della convinzione rispunta a limitare il tutto.

Ma la scenografia accurata, la formidabile fotografia di James Wong Howe, la cui perizia e misura è pari alla durata della sua carriera di continui e giudiziosi rinnovamenti, la discrezione registica che si dimostra in tocchi intelligenti e colti (uno tra i tanti: i due protagonisti vanno al cinema, all'inizio della loro storia, e vedono « Amanti senza domani »: il fa-

Biblioteca Gino Bianco

N. Wood in « Questa ragazza è di tutti » di S. Pollack

to triste di quel film comincia ad incombere anche su questo), danno a questo film, modesto nel senso più buono e vero della parola, il tono malinconico e sconfitto della vecchia canzone che lo commenta — valzer lento di Livingston e Evans — o delle stazioni abbandonate su cui apre e si chiude il film.

Goffredo Fofi

QUESTA RAGAZZA E' DI TUTTI (This property is condemned) **rg.** Sydney Pollack; **scenegg.** F. Ford Coppola, F. Col, E. Sommer; **scenogr.** H. Pereira, S. Grunes, P. Jeffries; **fot.** James Wong Howe ASC; **mont.** A. Fazan; **prod.** Jhon Houseman; **orig.** USA (1966); **distr. ital.** Paramount Film; **con** Natalie Wood (Alva Starr), Robert Redford (Owen Legate), Charlie Bronson (I. I. Nichols), Katie Reid (Hazel Starr), Nick Stuart.

Persona
IL SESSO DEGLI ANGELI

Siamo alla fine di un mito e di un equivoco. Bergman sta sperperando gli ultimi spiccioli del credito che, qualche anno fa, gli era stato concesso e va sempre più riducendosi al ruolo di giullare della borghesia europea (quale, in fondo, è sempre stato).

Biblioteca Gino Bianco

L. Ullmann in « Persona » di I. Bergman

Il tema del film dice già tutto: il contrasto tra ciò che l'uomo è e ciò che egli appare, tra l'anima e la maschera, in un mondo preda di una violenza incomprensibile (il bambino ebreo con i mitra nazisti addosso, il rogo dei bonzi sud-vietnamiti). La causa di tutto è la situazione storica, generica e metafisica; e, messasi così la coscienza in pace a buon mercato, Bergman può continuare a coltivare il proprio orticello spiritualistico, a vellicarsi con i propri trasalimenti dell'anima, e gli abissali drammi dello spirito, patrimonio indiscusso della cultura borghese, e nemmeno della più recente e avanzata.

Il dramma interiore dell'« uomo contemporaneo »: è il problema « à la page » della « mid-cult » borghese.

Perché — questo è anche il punto — qui non siamo al livello — poniamo — dell'austero rigorismo di un Bresson. Al posto di una sincera indagine spirituale, nel film c'è un bizantinismo filosofeggiante da seconda liceo, che spacca il capello in quattro e si compiace di fumosi giochi verbali, c'è un pirandellismo da filodrammatica (perfino sorprendente è la banalità di carte soluzioni: il marito che scambia l'infermiera per la moglie, la giustapposizione visiva dei due volti, la scena ripetuta due volte, e cose di questo genere). Davvero Bergman rivela una gravissima incapacità di mordere nella situazione (anche interiore) del nostro

Biblioteca Gino Bianco

presente e dimostra soltanto « in re » l'inutilità e l'aridità di posizioni spiritualistiche di questo tipo.

Gianni Volpi

PERSONA rg. Ingmar Bergman; **scen.** Ingmar Bergman; **fot.** Sven Nykvist (b.n.); **mus.** Lars. Johan Werle; **mont.** Ulla Ryghe; **scenog.** Bibi Lindstrom; **prod.** Svensk Filmindustri; **orig.** Svezia (1966); **con** Liv Ullmann (Elisabeth Vogler), Bibi Andersson (Alma), Margareta Krook (la dottoressa), Gunnar Björnstrand (il marito); **lung.** (ed. italiana) m. 2262.

L'uomo del banco di pegni BROOKLIN-AUSCHWITZ

Il tema centrale del film di Lumet è rappresentato dal tentativo di definire l'ebraismo come condizione umana, come dato di minoranza etnica. Protagonista della storia è il professor Nazerman, ebreo di Lipsia, deportato nel campo di concentramento di Auschwitz con la moglie e due figli e unico sopravvissuto di tutta la famiglia. Dopo la guerra emigra a New York dove gestisce ad Harlem, nella Bowery, un banco di pegni, di cui è proprietario il negro Rodriguez, « boss » del quartiere.

La prima operazione da fare nei riguardi di questo film aggrovigliato, intenso, dalle molte ambizioni, è cercare di riordinare i fili intricati di tutti i temi affrontati da Lumet. Un primo tema è il parallelo fra l'universo concentrazionario e il mondo miserevole di Harlem spinto dal bisogno a destituire ogni residua dignità umana: le grate che dividono lo spazio interno del banco di pegni richiamano i reticolati; i clienti che si sfilano gli anelli per impegnarli ricordano a Nazerman le spoliazioni compiute dalle SS.

Un secondo tema è il problema delle minoranze etniche: Nazerman è ebreo, Jesus portoricano, il « boss » Rodriguez è negro, il suo braccio destro Savarese italiano; tutte le problematiche minoranze USA sono rappresentate; però quest'aspetto rimane a mezz'aria, non è dispiegata sufficientemente la provocazione derivante dal fatto che Nazerman è alle dipendenze di un negro.

Sopra questi due temi, come una cappa che li sovrasti, c'è la parafrasi della redenzione, scopertamente sottolineata, perfino nei nomi (Gesù si chiama il ragazzo che si sacrifica per redimere Nazerman); questa tentazione, che si ripete con particolare frequenza nella letteratura nordamericana, di ricorrere alla scorciatoia biblica per dare un significato **immediatamen-**

Biblioteca Gino Bianco

te universale alla storia individuale che si sta raccontando invece di ricorrere a mezzi più sottili e più insicuri, è particolarmente nefasta in un tipo di cinema che si propone di indagare le possibilità di una restaurazione del significato dei destini individuali, anche di quelli posti ai limiti della dissoluzione dell'atrocità degli eventi. E' nefasta dicevo perché, assieme all'Individuo, come minima unità significante, tenta a priori, ingabbiando cioè gli eventi in una parabola biblica o neo-testamentaria preesistente, di salvare la categoria del Sacro.

Ora, poiché è chiaro che dai campi di concentramento e dai ghetti razziali di Harlem l'Individuo e il Sacro sono banditi, ogni tentativo di restaurarveli corrisponde al tentativo di dare una spiegazione a degli eventi (campi di concentramento) e a delle situazioni (lo sfruttamento dell'uomo sull'uomo) che non hanno, che **non devono avere** una spiegazione-comprensione.

La prova stilistica di tutto ciò: la fotografia rembrandtiana, dove una debole luce dall'alto esplora campi estesi di ombra e di nero, rende la struggente bellezza di uno dei posti più sordidi dell'universo, tanto da dare una gratificazione estetica allo spettatore, invece di irritarlo, di scandalizzarlo.

Legato allo schema della redenzione c'è il tema della colpa, della complicità fra carnefice e vittima, appena adombrato nei rapporti Nazerman-Rodriguez. Quando Nazerman scopre che il salario che gli dà Rodriguez proviene dallo sfruttamento della prostituzione, si ricorda che al campo l'avevano costretto ad assistere all'accoppiamento di sua moglie con un SS ed ha una prima crisi; da qui, dalla constatazione che la servilità verso il denaro è la catena che lega carnefici e vittime potrebbe partire una evoluzione « laica » di Nazerman, ma anche questo filone tematico viene lasciato cadere per far posto allo schema della redenzione finale.

La complessità della materia e la pluralità dei temi non sono necessariamente dati negativi, a condizione che vengano organizzati all'interno dell'opera con chiarezza di idee: in « The pawnbroker » si assiste invece ad un loro affastellamento e ad un loro incrociarsi senza che interagiscano. Meglio sarebbe stato allora descrivere la situazione e darla come **insolubile al livello di soluzione individuale** come in effetti è.

Ci resta un film notevole, emozionantissimo, con alcuni attacchi di sequenza folgoranti, indimenticabili.

Bruno Gambarotta

PANWNBROKER, L'UOMO DEL BANCO DI PEGNI (The Pawnbroker) **rg.** Sidney Lumet; **produz.** Ely Landau; **distr. ital.** Euro International Film; **orig.** USA (1966); **con** Rod Steiger, Brock Peters, Jaime Sanchez, Geraldine Fitzgerald.

Biblioteca Gino Bianco

UN UOMO, UNA DONNA rg. Claude Lelouch; **scenegg.** C. Lelouch; **adatt. e dialoghi** Pierre Uytterhoeven e C. Lelouch; **fot.** Patrice Pouget e Jean Collomb; **riprese** (Eastmancolor) C. Lelouch; **mus.** Francis Lai; **parole delle canzoni** Pierre Barouh; **prod.** Les Films 13; **distribuz.** Artisti Associati; **orig.** Francia (1966); **con** Anouk Aimée (Anne Gauthier), Jean-Louis Trintignant (Jean-Louis Duroc), Pierre Barouh (Pierre Gauthier), Valérie Lagrange (Valérie Duroc), Simone Paris (la direttrice), Antoine Sire, Souad Amidou, Yane Barry.

LA BIBBIA rg. John Huston; **scenegg.** Christopher Fry, con la collab. di Ivo Perilli e Vittorio Bonicelli; **scenogr.** Mario Chiari; **fot.** Giuseppe Rotunno; **prod.** Dino De Laurentiis; **distr.** Dear Film; **orig.** Italia (1966); **con** Michael Parks (Adamo), Ulla Bergryd (Eva), Richard Harris (Caino), John Huston (Noè), Stephen Boyd (Nimrad), George C. Scott (Abramo), Ava Gardner (Sara), Peter O 'Toole (i tre angeli), Gabriele Ferzetti (Lot), Eleonora Rossi Drago (la moglie di Lot), Pupella Maggio, Franco Nero, Grazia Maria Spina, Gabriella Pallotta, Adriana Ambesi.

FAHRENHEIT 451 rg. François Truffaut; **sogg.** dal romanzo di Ray Brandbury; **scenegg.** F. Truffaut e J. L. Richard (Technicolor); **prod.** Lewis M. Allen per l'Anglo Entreprise Vineyard; **distrib. ital.** Universal International; **orig.** Gran Bretagna (1966); **con** Oskar Werner, Julie Christie, Cyril Cusack, Anton Diffring, Jeremy Spenser, Alex Scott.

CHI HA PAURA DI VIRGINIA WOOLF? rg. Mike Nichols; **scenegg.** Ernst Lehman, dalla commedia di E. Albee; **mus.** Alex North; **prod.** Ernest Lehman, per la Warner Bros; **orig.** USA (1966); **con** Elizabeth Taylor (Martha), Richard Burton (George), George Segal, Sandy Dennis.

L'ESTATE rg. Paolo Spinola; **sogg.** P. Spinola; **scenegg.** P. Spinola e R. Arcona; **fot.** Marcello Gatti (Technicolor); **ambientazioni e costumi** Piero Gherardi; **mont.** Nino Baragli; **prod.** Ambrogio Spinola per la 5 Ottobre Cinematografica spa; **organizzazione** Vittorio Musy Glori; **distr. ital.** Euro International Film; **orig.** Italia (1966); **con** Enrico Maria Salerno (Sergio), Nadja Tiller (Adriana), Mita Medici (Elisa), Carlo Hinterman, Gordon Mitchell.

LA TRUFFA CHE PIACEVA A SCOTLAND YARD (Kaleidoscope) **rg.** Jack Smight; **aiuto rg.** Kip Gowans; **sogg. e scenegg.** Robert & Jane, Howard Carrington; **fot.** Christopher Challis, BSC (Technicolor); **mont.** M. Carter, GFAD; **prod.** Gershwin-Kastner; **prod. assoc.** P. Medak; **mus.** di Stanley Myers; **assist. prod.** M. Rosenberg; **distr. ital.** Warner Bros; **orig.** USA (1966); **con** Warren Beatty (Barney), Susannah York (Angela), Clive Revill (Manny), Eric Porter (Dominion), Murray Melvin (Aimes), George Sewell (Billy).

NON PER SOLDI MA PER DENARO (The Fortune Cookie) **rg.** Billy Wilder; **sogg. e scenegg.** Billy Wilder, IAL Diamond; **fot.** Joseph La Shelle (b.n., Panavision); **mus.** André Previn; **mont.** Daniel Mandell; **scenogr.** Robert Luthardt; **eff. spec.** Sass Bedig; **aiuto reg.** Jack Reddish; **prod.** Billy Wilder, assoc. IAL Diamond e Doane Harrison per la Mirisch Co.; **distr. ital.** Dear, United Artist; **orig.** USA (1966); **con** Jack Lemmon (Harry Hinkle), Walther Matthau (Willie Ginrich), Judi West (Sandy), Ron Rich (Luther « Boom-Boom » Jackson), Cliff Osmond (Purkey); **lung.** (ed. ital.) m. 3436.

LA CONTESSA DI HONG KONG rg. sogg. e scenegg. Charles Chaplin; **prod.** Jerome Epstein; **distrib.** Universal; **orig.** Gran Bretagna (1966); **con** Marlon Brando (Ogden), Sofia Loren (Natasha), Sidney Chaplin (Harvej), Tippi Hedren (Martha), Patrick Cargill (Hudson), Margaret Rutheford (miss Gullivorth), Charles Chaplin (capo-steward).

QUILLER MEMORANDUM rg. Michael Anderson; **sogg.** dal romanzo omonimo di Adam Hall; **scenegg.** Harold Pinter; **fot.** Erwin Hiller (Techn. Panavision); **mus.** John Barry; **mont.** Frederick Wilson; **prod.** Ivan Foxwell per la Rank Film; **distr. ital.** Rank Film; **orig.** Gran Bretagna (1966); **con** George Segal (Quiller), Maw von Sidow (October), Alec Guiness (Paul), Senta Berger (Inge), George Sanders (Kriss).

Biblioteca Gino Bianco

DA ASTERIX A SADE

LIBRERIA STAMPATORI

Via Stampatori 21
Tel. 547.977 / Torino

ROMANZI "LIBERTINI"

del '700 Francese

Crébillon Fils
Gli smarrimenti del cuore e dello spirito

Jacques Cazotte
Il diavolo innamorato

Jean-Baptiste Louvet
Un anno della vita del Cavaliere di Faublas

Marquis De Sade
Augustine di Villeblanche o Lo stratagemma dell'amore
Florville e Courval o La fatalità

A cura di Gianni Nicoletti

Pagg. 479 - Edizione rilegata con custodia - Lire 5.000
Edizioni dell'Albero - Torino

Biblioteca Gino Bianco

L. 300